

RB40667



Library
of the
University of Toronto



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

<http://www.archive.org/details/musiquef00fram>

ENCYCLOPÉDIE
METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;
PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES;

*Précédée d'un Vocabulaire universel , servant de Table pour tout
l'Ouvrage , ornée des Portraits de MM. DIDEROT & D'ALEMBERT ,
premiers Éditeurs de l'Encyclopédie.*

ENCYCLOPÉDIE
MÉTODIQUE.

MUSIQUE,

PUBLIÉE

Par MM. FRAMERY ET GINGUENÉ.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins,

M. DCC. XCI.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE,

P A R M. F R A M E R Y.

AUCUNE des parties de l'Encyclopédie méthodique n'a éprouvé peut-être autant d'obstacles & de retards dans son exécution que celle-ci. La rédaction générale en fut d'abord confiée à MM. Suard & l'abbé Arnaud. La mort arrêta ce dernier au milieu de ses recherches ; & si l'on trouva les matériaux qu'il avoit rassemblés, le plan suivant lequel il comptoit les mettre en œuvre, leur liaison, leurs rapports, qui n'existoient que dans sa tête, n'en furent pas moins perdus pour son successeur, qui eut presque tout à recommencer.

M. Suard demeura chargé seul de la rédaction générale. Il consentit à m'associer à son travail, mais seulement pour les articles isolés qui regardoient la pratique, & spécialement pour la partie technique de l'art musical. Borné à ces objets, je n'eus à m'occuper d'aucun plan total, d'aucun ensemble, & je ne recueillis que les notes nécessaires aux articles que j'avois entrepris.

Les choses étoient dans cet état lorsque les premières feuilles du manuscrit furent livrées à l'impression. Mais déjà les occupations de M. Suard, étrangères à cet ouvrage, en se multipliant de plus en plus, l'empêchoient d'y donner une attention suivie. Souvent l'Imprimeur manqua de matière, & obligé d'occuper ses

ouvriers à d'autres travaux, il se vit dans la nécessité de négliger celui-ci.

Enfin il s'étoit déjà passé près de dix-huit mois, & neuf feuilles seulement étoient imprimées, lorsque M. Suard sentit qu'il lui seroit absolument impossible de continuer l'entreprise dont il s'étoit chargé. Il me l'abandonna toute entière ; mais n'ayant pas été préparé d'avance au nouveau travail qui m'étoit imposé, je fus forcé d'en retarder encore l'exécution. M. Suard avoit pu faire usage des matériaux que M. l'abbé Arnaud avoit laissés : je n'avois pas les mêmes ressources, & les recherches de l'un & de l'autre furent entièrement perdues pour moi. Il me fallut de nouveau former un plan général qui se rapportât le mieux possible avec celui qu'on avoit commencé à suivre ; mais il n'a pas dépendu de moi d'en remplir si bien les vides, que l'effet de tant de variations ne se fasse quelquefois sentir.

Je demande pardon aux lecteurs de leur présenter des détails aussi fastidieux ; mais il m'est nécessaire de les exposer pour me justifier non-seulement des retards qu'a éprouvés cet ouvrage, mais encore des imperfections qu'on y pourra rencontrer. Par exemple, M. Suard qui s'étoit chargé spécialement de la partie historique, y avoit joint ce qu'on pourroit appeler la rhétorique de l'art musical. Dans ces ar-

articles qui n'intéressent que le goût , & qui par conséquent sont purement d'opinion , il a fait plusieurs renvois : comment celui qui doit les remplir , attaché peut être à des opinions très-différentes , mais ne pouvant dans aucun cas être pénétré des mêmes idées , pourra-t-il se flatter de compléter en tout sens la pensée du premier Auteur ? Cet inconvénient se rencontre même dans les détails historiques , puisque les deux Auteurs ne peuvent pas être certains de les avoir puisés dans la même source.

Une autre cause d'imperfection. Au commencement de 1788 , comme on imprimoit les premières feuilles de ce Dictionnaire , M. l'abbé Feytou annonça un cours de musique dans lequel il exposoit un nouveau système , on peut-être le plus ancien de tous , celui de la nature , celui que Pythagore avoit ou inventé , ou recueilli dans ses voyages en Asie , & transmis aux Grecs sous des expressions emblématiques qui en concentrèrent la théorie exclusivement dans sa secte. M. l'abbé Feytou me parut avoir débrouillé ce système d'une façon beaucoup plus claire que tous ceux qui l'avoient tenté avant lui. Il en avoit appliqué les conséquences d'aussi près qu'il étoit possible à notre système moderne. Je regardai comme infiniment intéressant de développer sa découverte dans l'Encyclopédie méthodique. Je crus même qu'on ne pouvoit la négliger sans rendre ce dictionnaire imparfait. J'engageai donc M. Suard à s'associer M. l'abbé Feytou , & je négociai moi-même le traité.

Déjà plusieurs articles avoient été fournis

par lui ; mais ils ne faisoient encore qu'indiquer des principes dont les divers développemens étoient renvoyés à d'autres mots , lorsque des raisons d'intérêt obligèrent M. l'abbé Feytou à se retirer dans sa province. Ce fut à-peu-près dans le temps où je restai chargé de la rédaction générale. Il me fallut beaucoup de temps & de peines pour retrouver ce collaborateur & l'engager à reprendre son travail. Enchaîné par les devoirs d'un nouvel état , & dans un assez grand éloignement de Paris , qui rendoit notre communication plus difficile , son travail n'a pas pu toujours suivre celui des imprimeurs , & quelques-uns des articles auxquels il renvoie ne se trouvent pas remplis : mais j'y ai remédié , du moins en partie , en transportant sur d'autres mots ce qu'il avoit à dire sur ceux qu'il n'a pu me fournir à temps. Par exemple ; dans l'article *basse fondamentale* , cinquième problème , M. l'abbé Feytou renvoie aux mots *chant* , *composition* ; on y chercheroit en vain ce qu'il annonce : ces articles n'ont pu me parvenir assez tôt ; mais on le retrouve aux mots *mélodie* , pour le mot *chant* ; & *harmonie* , pour le mot *composition*.

Si l'on joint à ces obstacles inévitables ceux qu'a dû causer nécessairement la révolution qui a troublé , suspendu les travaux de toute espèce , on recevra sans doute avec quelque indulgence cette première livraison. Nous avons pris de trop justes mesures pour craindre que les suivantes éprouvent les mêmes contrariétés , & nous prenons ici l'engagement formel de terminer ce Dictionnaire d'ici à la fin de 1791.

Le Dictionnaire de musique de J. J. Rousseau est l'ouvrage qui nous a servi de base. Nous n'avons pas cru devoir nous permettre d'y rien changer, par respect pour la mémoire d'un homme que sa célébrité rend en quelque sorte sacrée. Nous avons donc laissé subsister ses erreurs, ses omissions, &c., mais en les redressant. Quelques personnes nous avoient conseillé de corriger nous-mêmes les articles, par-tout où nous y appercevrions des fautes. C'étoit à leur avis une plus grande marque de respect de faire disparaître les défauts de son dictionnaire en le publiant de nouveau, que de les conserver pour les combattre & les faire ainsi mieux appercevoir du lecteur.

Ce raisonnement n'est que spécieux. Nous eût-on permis de rien changer au texte de Rousseau consacré par tant d'éditions, & qui se trouve dans toutes les bibliothèques? Et quel danger pour nous si, en croyant relever une erreur, il nous fût à nous-mêmes échappé quelque faute! n'auroit-on pas crié au blasphème? ne nous eût-on pas accusés d'altérer son texte exprès pour le défigurer? En le donnant, au contraire, tel qu'il est, & en y opposant notre opinion particulière, nous prenons le public pour juge: c'est à lui de prononcer. D'ailleurs, de quoi ses plus zélés partisans pourroient-ils se plaindre? La réputation de Rousseau est maintenant fixée d'une manière immuable. Personne n'ignore que, beaucoup plus instruit dans l'art musical que le commun des hommes, & même que la plupart des savans, il n'avoit pas cependant fort approfondi cette science. Lui-même, en

nous rendant compte de son éducation, nous fait voir qu'il ne la possédoit que superficiellement. Les ouvrages en musique qu'il nous a laissés le prouvent mieux encore; on y trouve beaucoup plus de goût que de savoir. En faisant donc remarquer les endroits où il a pu se tromper, on n'étonnera personne, & l'on ne changera rien à l'opinion publique sur ce grand Philosophe, à qui il reste assez de moyens de justifier l'enthousiasme qu'on a conservé pour lui. J'ajouterai encore les raisons que lui-même a données de l'imperfection de son ouvrage, dans la préface modeste qu'il a mise à la tête du Dictionnaire de musique. Elles autorisent nos observations mieux que tout ce que nous pourrions dire.

J'ai tâché, pour les objets qui me regardent en particulier, de suivre le plan que Rousseau indique dans cette même préface: c'est-à-dire, « d'en traiter si » relativement les articles, d'en lier si » bien les suites par des renvois, que le » tout, avec la commodité d'un Diction- » naire, eût l'avantage d'un traité suivi ». Mais c'est seulement dans les articles qui regardent l'étude de la composition que j'ai pu suivre cette marche, & c'est au mot *composition* que j'en ai fait le résumé général; de sorte que cet article, qui, au premier aperçu, n'offre qu'une esquisse légère, devient un traité assez approfondi, lorsqu'on y joint, dans l'ordre indiqué, les mots auxquels j'ai successivement renvoyé. C'est une sorte de table de lecture de tout ce Dictionnaire; car le petit nombre de renvois qu'on y rencontre, se trouve multiplié par les autres renvois que contiennent à leur tour ces

mêmes mots, & il se forme ainsi une chaîne continue qui comprend tout ce que doit savoir celui qui étudie la composition.

Mais tous les autres mots ne m'ont pas paru susceptibles d'une connexion aussi intime. Tout ce qui regarde, par exemple, la musique des Grecs, le chant ecclésiastique, les instrumens, la poétique musicale, & même, à beaucoup d'égards, la partie purement historique, est sans doute fort étranger à l'étude de l'harmonie, & il n'eût été ni très-utile, ni peut-être possible de l'y attacher par aucune liaison. Ces différentes branches forment autant de connoissances isolées, indépendantes l'une de l'autre, que l'on peut étudier séparément & consulter au besoin. Mais chacun des articles qui les composent tiennent de même l'un à l'autre, autant qu'il a été jugé nécessaire, par la chaîne des renvois. Je dis autant qu'il a été jugé nécessaire; car dans certaines parties, comme la partie historique, quel rapport convenoit-il d'établir entre l'histoire des Bardes, par exemple, & l'histoire de la Cantate? Dans celle des instrumens, seroit-il utile de lier l'étude du cor de chasse avec celle du violon?

Rousseau s'excuse sur ses redites: nous en avons fait beaucoup plus que lui, & nous ne croyons pas devoir nous en excuser. Aucune science n'a une nomenclature aussi vicieuse que celle de la musique. Le défaut de précision & de clarté qu'on y rencontre à tout moment, en rend souvent les principes difficiles à concevoir & sur-tout à retenir. C'est en présentant les mêmes objets sous différentes faces qu'on peut plus aisément parvenir à les

inculquer dans l'esprit. Nous avons cru devoir imiter les maîtres intelligens & zélés, qui, pour mieux instruire leurs élèves, leur répètent plusieurs fois les mêmes idées sous différentes formes & revêtues d'autres mots. C'est ainsi qu'après le petit traité qui se trouve au mot *composition* & où sont développés les principes les plus importans, on en retrouve une grande partie, détaillée d'une autre manière au mot *contrepoint*: ce qui aura pu échapper à l'intelligence du lecteur dans le premier article, s'éclaircira davantage & se fixera mieux dans la tête en lisant le second.

Cette imperfection de la langue musicale est ce qui a particulièrement fixé notre attention, & j'ai tâché pour ma part, comme chargé des mots techniques, de ceux où règne la confusion la plus grande, & qui exigent pourtant le plus de clarté, de les définir avec autant de précision qu'il m'a été possible, & de ramener tous les mots à leur véritable signification. Cette connoissance de la valeur réelle des mots est peut-être la clef la plus importante de toutes les sciences.

Rousseau prétend « s'être attaché sur-tout à bien compléter le vocabulaire »; mais nous ne croyons pas qu'il y ait réussi aussi bien qu'il en paroît persuadé. D'ailleurs, depuis l'époque où il écrivoit, la musique a fait des progrès immenses. Elle n'a pu étendre ainsi son domaine sans s'enrichir d'une foule de nouveaux mots qu'il étoit de notre devoir de recueillir. Ce qu'il y a de sûr, c'est que nous avons considérablement augmenté ce vocabulaire, & que nous avons traité en détail

une grande quantité de mots & d'expressions usitées en musique, soit d'invention moderne, soit d'un usage ancien, mais négligées par Rousseau & ses contemporains.

Nous ne croyons pas cependant avoir mérité le reproche qu'il fait *très-injustement* à Brossard, lequel » donnant, dit-il, » un *Dictionnaire françois*, en fait le vocabulaire tout italien, & l'enfle de mots » tout-à-fait étrangers à l'art qu'il traite ». Cette accusation prouve seulement que Rousseau n'avoit examiné que très-légerement le *Dictionnaire de Brossard*, & sur-tout qu'il n'en avoit pas lu le titre; car il y auroit vu que le but de ce Chanoine n'étoit pas *de traiter l'art musical*, dont il ne parle que par occasion, ni de faire un *Dictionnaire françois*; mais de donner un vocabulaire de mots italiens, latins & grecs employés dans la musique. Voyez principalement le mot *cavatine*, où Rousseau répète ce reproche avec un acharnement difficile à comprendre, & où Brossard se trouve complètement justifié.

Rousseau n'a point parlé des instrumens. Nous n'avons pas non plus traité en détail cette partie: non, comme il le dit, qu'elle soit assez vaste pour remplir seule un *Dictionnaire*, car, quel que soit leur nombre, il n'y en a guère qu'une douzaine des principaux, & qu'on peut regarder comme les types de tous les autres, qui eussent exigé des détails un peu étendus; mais parce que cet objet a déjà été exécuté dans cette même Encyclopédie méthodique, tome IV, première partie des arts & métiers. Dans ce volume, en traitant des instrumens comme objets de

lutherie, on a donné souvent des idées suffisantes sur leur accord, sur leur effet, sur la manière d'en jouer, & c'est tout ce qui eût été de notre compétence. Nous avons donc cru devoir éviter des répétitions inutiles; mais nous avons parlé néanmoins de quelques-uns de ceux qui sont le plus en usage & sur lesquels nous avons à ajouter ou quelques détails historiques, ou quelques observations intéressantes, ou à rectifier quelques erreurs échappées à l'Auteur du volume qui vient d'être cité. Nous avons obtenu sur ce point les secours d'artistes ou d'amateurs dont l'autorité ne sauroit être reculée, & dont le nom seul garantit le mérite de leur travail. Tels sont les articles *clavessin*, *forte-piano*, que nous devons à la complaisance de M. *Hüllmandel*, qui joint au mérite d'une exécution surprenante sur ces deux instrumens, des connoissances rares dans un artiste. L'article *violon*, qui nous a été donné par M. de *Chabanon*, de l'Académie françoise, cet élégant & savant écrivain, qui, même comme professeur de musique, auroit pu se faire encore un grand renom. L'article *cor*, sur lequel on trouve quelques inexactitudes dans le volume des arts & métiers, & que j'ai tâché de rectifier, aidé par les lumières de M. le *Brun*, cor de l'Opéra, dont les talens très-connus reposent sur une connoissance approfondie de son instrument. L'article *harmonica*, se trouve traité ici avec une très-grande étendue, parce qu'il ne l'a jamais été ailleurs, & que *Franklin* lui-même, le premier qui ait écrit sur cet instrument, n'a pu en donner que des détails fort bornés, puis-

qu'alors *l'harmonica*, qui ne faisoit que de naître, étoit encore fort loin de la perfection qu'elle a reçue depuis. M. Deudon, qui s'est particulièrement occupé d'en perfectionner la construction, a bien voulu nous communiquer ses moyens, & nous croyons que l'article qu'il nous a fourni ne doit plus rien laisser à désirer, &c.

Nous avons aussi recueilli au moins les noms des instrumens anciens qui ne se trouvent pas dans le volume des arts & métiers mécaniques, & tous ceux sur lesquels nous avons pu trouver des renseignemens, & qui s'y trouvent omis.

La partie harmonique est traitée dans le dictionnaire de Rousseau, suivant le système de la basse fondamentale. » Quoique ce système, dit-il, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne soit pas, selon moi, celui de la nature & de la vérité, & qu'il en résulte un remplissage sourd & confus plutôt qu'une bonne harmonie. Mais c'est un système enfin; c'est le premier & c'étoit le seul, avant M. Tartini, où l'on ait lié par des principes ces multitudes de règles isolées qui sembloient toutes arbitraires, & qui faisoient de l'art harmonique une étude de mémoire plutôt que de raisonnement.... Je n'ai pas dû cependant m'abstenir, dans l'occasion, des objections nécessaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter ».

Non-seulement il n'a pas dû s'abstenir de ces objections, mais il devoit au contraire, à ce qu'il me semble, les multiplier toutes les fois que ces règles si fausses & si insuffisantes, de son aveu, ne se trouvoient pas d'accord avec la pratique ou avec les principes naturels. C'étoit le seul moyen de se justifier d'avoir suivi un système

qu'il reconnoît n'être pas celui de la nature & de la vérité. Mais probablement Rousseau n'avoit pas assez bien réfléchi lui-même sur les règles déduites par Rameau du principe de la basse fondamentale, pour en connoître les véritables défauts. Il se trompe, par exemple, lorsqu'il dit qu'il résulte de ce système un remplissage sourd & confus. Il est bien vrai que ceux qui l'ont suivi, à commencer par Rameau lui-même, habitués à ne considérer les accords que comme complets, se croient obligés de remplir toujours leur harmonie, & que leurs accompagnemens sont, en général, beaucoup trop chargés. Mais c'est un vice qui leur est personnel & qui ne résulte pas nécessairement du système, car il ne présente aucune règle qui oblige de remplir les accords en entier; il est au contraire beaucoup de cas (& Rousseau les remarque lui-même) où l'on recommande de retrancher tantôt la tierce, tantôt la quinte d'un accord.

Il y a deux choses à considérer dans le système de la basse fondamentale. La première est le principe qui naît de la résonnance du corps sonore, & qui, en présentant tous les accords dans un ordre direct, les réduit à un très-petit nombre, soumis aux mêmes loix. La seconde est la succession de ces mêmes accords, que Rameau assujettissoit à des règles qu'il regardoit comme des conséquences du même principe. C'est en cela que je crois qu'il s'est trompé. La plupart de ces règles, en contradiction avec la pratique, produisent au moins autant d'exceptions que de cas où elles s'appliquent, & ne ser-

vent dès lors qu'à embrouiller l'esprit. Cette difficulté d'accorder la pratique avec son système a entraîné Rameau dans plusieurs erreurs, telles, par exemple, que ses idées sur l'accord de la quatrième note de la gamme qu'il appelle *soudominante*, & dans laquelle on trouve une dissonance mineure qui souvent ne descend pas, contre le principe qu'il avoit établi. Cette difficulté l'a engagé à créer une nouvelle espèce de dissonance majeure qu'il fait monter. Il a cru devoir aussi regarder cet accord comme fondamental, quoiqu'il présente la face d'une sixte, & il a imaginé une expérience dont la fausseté est démontrée; savoir, que si une corde pincée fait frémir & résonner la quinte en dessus, la quinte en dessous de cette même corde frémit sans résonner.

Ces loix de succession, imaginées par Rameau, sont d'ailleurs très-insuffisantes. La pratique présente un très-grand nombre de cas dont elles ne sauroient rendre raison. C'est, je crois, ce que Rousseau auroit dû faire remarquer avec soin, & ce qu'on ne trouve pas dans son Dictionnaire. J'ai tâché d'y suppléer. En adoptant du système de la basse fondamentale ce qui simplifie les règles de l'harmonie, & ce qui ne peut être contesté; j'ai combattu tout ce que je n'ai pas trouvé d'accord avec la pratique, & plus attaché aux loix de la raison qu'à celles d'aucun système, j'ai cherché à rendre clair & facile tout ce qui m'a paru obscur & embarrassé. La science de la musique, née en grande partie du tâtonnement, est celle qui a le plus de besoin d'un examen philosophique pour la dégager de ce fatras de règles

arbitraires & de préjugés sous lesquels elle a gémi jusqu'ici.

Tout ce qui peut se faire en musique; tout ce qu'ont pratiqué avec succès les maîtres les plus célèbres, est ce que j'ai désiré de faire connoître. C'est pour cela que je n'ai voulu m'attacher de préférence à aucun système; mais il étoit de l'essence de cet ouvrage de les faire connoître tous. Celui de Pythagore, qui m'a paru celui de la nature & de la vérité devoit sur-tout y paroître avec tous ses développemens. M. l'abbé Feytaud, dont j'ai déjà parlé; qui l'a fort approfondi, qui a su se concilier en grande partie avec notre système moderne, & qui en a déduit ces règles courtes, simples & faciles qui seules peuvent satisfaire les bons esprits, s'est chargé de traiter tous les articles auxquels ce système peut avoir rapport.

M. Ginguené a succédé à M. Suard pour la partie historique, & il ne s'est pas borné à l'histoire de la musique chez les différens peuples; il y a joint celle de divers objets qu'il a entrepris de traiter. Ainsi, par exemple, dans les articles *cantates*, *chansons*, &c. M. Ginguené a suivi ces sortes de compositions depuis leur origine jusqu'à nos jours, & il en a marqué les progrès chez les nations qui les ont les plus cultivées, avant de tracer les règles qui leur sont imposées par le goût.

J'ai conservé de l'ancienne Encyclopédie avec les supplémens tous les articles qui m'ont paru intéressans, soit par leur objet, soit par la manière dont ils sont traités, soit pour fixer les différentes époques de la musique, &c. On y trouvera beaucoup de recherches de M. de

Castillon ; des articles très-profonds de théorie & de goût , tirés de l'ouvrage allemand de *M. Sulzer* , intitulé : *de la théorie des beaux arts* ; plusieurs morceaux de *M. Marmontel* pleins de ce sentiment exquis dont il est animé pour toutes les productions de l'esprit , & présentés avec ce charme de style qu'il a répandu sur tous ses ouvrages , &c.

M. Suremain de Missery , Officier d'Artillerie , très bon musicien & mathématicien profond , a bien voulu se charger de rectifier les erreurs de calcul qui se sont glissés dans plusieurs articles de *Rousseau*. Les noms des autres personnes qui m'ont secondé de leurs lumières se trouveront à la fin de leurs articles.

Il résulte de cette réunion de travaux que le Dictionnaire de *Rousseau* est augmenté de plus du double ; que le vocabulaire en est infiniment plus étendu , & que chacun des objets qu'il renferme est traité beaucoup plus à fond ; j'ai tâché qu'il n'y restât plus rien à désirer.

La science de la musique n'offroit pas à cet égard autant de ressources que la plupart des autres sciences sur lesquelles on a écrit des traités excellens. Il suffisoit de consulter ces traités , de les abrégés , d'en rapprocher les divers morceaux par l'ordre alphabétique pour en former un fort bon Dictionnaire. L'art musical , au contraire , né dans des siècles d'ignorance , beaucoup plus cultivé par des artistes livrés à leur routine que par des philosophes capables de l'éclaircir , semble n'avoir trouvé d'écrivains que pour l'embrouiller de plus en plus. Sa théorie vague , incertaine , se ressent de la confusion des

systèmes dont elle est devenue la proie ; sa pratique encore plus fautive , en contradiction avec sa théorie & avec les loix de la nature , n'offre qu'un chaos de règles aussi variables que leurs inventeurs , ou plutôt que le jugement des sens auxquels elles sont fournies ; combattues sans cesse par un nombre égal d'exceptions , & violées souvent avec succès par les plus grands maîtres , elles ne présentent aucun ordre dont l'esprit puisse être satisfait. C'étoit donc donner peu de chose au public que de lui répéter ce qu'on a écrit sur cette matière ; il falloit , en rapportant le résultat de tout ce qu'on a dit , de tout ce qu'on a pensé sur cet art , en dégager les élémens de la foule de préjugés & d'erreurs sous lesquels ils sont ensevelis ; il falloit en distinguer les loix générales , les ramener à des principes certains & peu nombreux , les ranger dans l'ordre le plus simple & le plus clair , & sur-tout en perfectionner la nomenclature , dont les vices sont une des causes les plus efficaces de son obscurité. Cette entreprise , assez neuve & sans contredit très hasardeuse puisqu'elle touche à des opinions , étoit sans doute au-dessus de mes forces. Cependant , fortifié par les secours que j'ai reçus , je ne désespère pas d'avoir approché de ce but & d'avoir facilité à de plus habiles les moyens de l'atteindre entièrement. Si les lecteurs n'en jugent pas ainsi , il nous restera du moins la satisfaction d'avoir rassemblé pour eux , en un assez court espace , ce qu'on a dit de mieux & de plus intéressant sur cette matière chez toutes les nations & dans toutes les langues.

* **A.** Cette lettre désigne le sixième ton de notre gamme, du moins pour les peuples qui solfient avec les lettres, comme les allemands, les anglois, &c. Les italiens & les françois luidonnent communément le nom de *la*.

Les anciens n'avoient pas d'autres signes pour désigner les tons de leur échelle & les cordes de leurs instruments, que les lettres de l'alphabet. La lettre A, appliquée au ton de *la*, prouve que ce ton étoit le premier dans la composition de leur échelle. Il est devenu le sixième de notre gamme, par une suite des changements que Gui d'Arezzo au onzième siècle, & d'autres savants après lui, y ont introduits pour la perfectionner. C'est ce qu'on verra à l'article *histoire de la MUSIQUE*.

A désigne aussi en harmonie le mode dans lequel le ton de *la* est fondamental, soit que le mode soit majeur ou mineur. Nous l'appellons aussi *A mi la*, & les italiens *A la mi re*. On a voulu par ces dénominations indiquer avec la note du ton fondamental celle de sa dominante: ainsi nous disons *C sol ut*, *D la re*, &c. Les italiens ont l'usage de joindre au nom du ton fondamental du mode, celui de sa quarte & de sa quinte: ainsi ils disent *A la mi re*, *C sol fa ut*, &c.; addition qui nous paroît bien superflue. Il seroit à désirer qu'on reformât toutes les fausses ou mauvaises dénominations qui se sont introduites dans les tems où l'art se formoit plus par routine que par des principes fixes & une méthode régulière; il seroit à désirer aussi que le langage technique de la musique fût uniforme dans tous les pays, puisque la théorie & la pratique de cet art sont uniformes pour tous les peuples. Il nous semble qu'aujourd'hui, du moins en France, on ne désigne plus guère les différents modes par les dénominations de *C sol ut*, *D la re*, &c., & qu'on dit simplement: cela est dans le ton d'*ut*: cet air est en *re*, &c., ce qui est également clair & plus simple.

M. Rousseau, dans le petit article qu'on va lire quelques lignes plus bas, dit qu'*A mi la*, *A la mi re*, désigne le sixième son de la gamme. Cela n'est plus guère en usage, même en Italie. On ne devoit se servir de ces dénominations composées que pour désigner, comme nous l'avons dit, les modes dont le *la* est le ton fondamental; mais quand on emploie les lettres pour exprimer simplement les sons de la gamme, on ne doit désigner le sixième ton de l'échelle, ou le *la*, que par la simple lettre A. (M. Suard.)

A. Cette lettre majuscule écrite sur l'enveloppe d'une partie de musique, ou sur la partie même, indique la *haute-contre* (*alto*). Lorsque dans le courant de la basse-continue (B. C.) d'une pièce de

chant à plusieurs parties, on trouve la lettre A; elle indique que la haute-contre chante seule. (M. Castillon de Berlin.)

A BATTUTA. Voyez *Mesuré*.

A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. Voyez *Livre*.

A *mi la*, A *la mi re*, ou simplement A. Sixième son de la gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. Voyez *Gamme*. (J. J. Rouffseau.)

A TEMPO. Voyez *Mesuré*.

ABAISSEMENT de la main. Voyez *Frappé*.

ABRÉVIATION. Quoique l'on ait plusieurs *abréviations* en musique, je ne crois pourtant pas que l'on ait encore fait de ce mot un terme d'art.

Les copistes, ni ceux qui gravent ou impriment de la musique, ne doivent jamais, à mon avis, se servir d'*abréviations* dans les parties séparées: le musicien, chargé de les exécuter, n'a pas besoin qu'on en augmente la difficulté par la multiplicité des lignes. Mais il en est autrement pour les partitions, sur-tout pour celles qui sortent de la main du compositeur; plus celui-ci pourra abrégé sa partition, mieux il fera; il perdra moins de tems, & son génie n'aura pas le tems de se refroidir: d'ailleurs personne, hors l'accompagnateur & le chanteur, n'exécute sur la partition; la partie de chant, étant la principale, n'est guère susceptible d'*abréviations*, & ordinairement le compositeur lui-même accompagne.

Les *abréviations* les plus usitées sont: 1°. les crochets. Voyez *Crochet*.

On se sert aussi des crochets, pour marquer en abrégé un passage composé de notes, dont la moitié sont d'un degré différent de l'autre. On écrit pour cela une blanche au degré inférieur & une au supérieur, & on lui donne autant de crochets qu'il est nécessaire. Voyez *planches de musique*, fig. 1 & 2.

Quelques musiciens, ayant égard à la valeur exacte des notes inférieures & des notes supérieures, marquent ce même trait de chant comme il l'est fig. 3. Cette dernière *abréviation* me semble de beaucoup préférable à la première, en ce qu'elle ôte d'abord l'équivoque de celle-ci; car on ne peut pas y voir si la première *abréviation* n'indique pas qu'il faut exécuter ce trait de chant en double corde, qu'on abrège ainsi de cette manière; alors, au lieu de l'effet fig. 1 & 2, on auroit l'effet fig. 4, qui est très-différent. En faisant un léger changement à la dernière *abréviation*, on peut la rendre d'un usage plus général, & lever encore un doute dans les *abréviations*, fig. 1 & 2. Il n'y a que l'usage qui décide si l'expression doit être telle qu'elle est

dans ces deux figures, ou telle qu'on la trouve fig. 5 ; mais si l'on convenoit d'écrire la première celle des deux notes qu'on doit exécuter la première, il n'y auroit plus aucune difficulté. Voyez fig. 6.

Quelques musiciens, au lieu d'abrégé une suite de plusieurs notes au même degré par des crochets, ne marquent que la première note, & prolongent les crochets, comme on peut voir fig. 7 ; mais cet usage est très-mauvais.

2°. Le mot CROME. Voyez *Crome*.

3°. Le mot SEGUE ; lorsque le même passage est répété souvent, soit avec les mêmes notes, soit avec d'autres. Voyez *Segue*.

4°. Le mot ARPEGGIO. Voyez *Arpeggio*. (M. de Castillon de Berlin.)

ABUB, *musique instrument des hébreux*. Ce mot chaldéen, qu'on trouve dans le vieux testament pour désigner un instrument de musique, signifie, selon quelques auteurs, la même chose que *Hugab* ou *Ugab*. Voyez *Ugab*, *musique instrument des hébreux*.

Kircher, dans sa *Musurgie*, fait de l'*abub* un instrument à vent du genre des cornets, mais non percé de trous pour produire les différens tons : il ne cite aucune autorité ; ainsi nous n'en dirons pas davantage.

Quelques-uns veulent que l'*abub* ou *abuba*, signifie une flûte, & la même que les latins appelloient *ambubua*. La grande ressemblance des mots rend très-probable cette opinion, qui est aussi celle de D. Calmet.

Un passage du Talmud tend encore à la confirmer. Il y est dit que l'*abub* étoit un instrument qui se trouvoit dans le sanctuaire du temple de Salomon, & qui avoit existé déjà depuis Moïse. Il étoit mince, uni & de roseau, qualités qui conviennent toutes aux flûtes. De plus, le Roi le fit garnir d'or, & le son se perdit : on ôta l'or & le son redevint tel qu'il étoit. La même chose arriveroit à une flûte mince ; l'or étant un métal très-compacte & peu élastique, en rendroit le son sourd & triste.

D'autres veulent encore que l'*abub* fût la baguette de roseau dont on frappoit le tambour des Hébreux, prétendant que cette baguette de roseau rendoit le son du tambour plus doux ; mais je pense qu'il faut s'en tenir au sentiment de ceux qui font de l'*abub* une flûte. (M. de Castillon.)

ABYSSINS. (*Musique des*) L'histoire générale & particulière de la musique entre dans le plan de ce dictionnaire. Nous donnerons à l'article MUSIQUE une vue générale de l'origine de cet art, de la manière dont il fut cultivé chez les différens peuples de l'antiquité, de sa renaissance chez les modernes, & des progrès qu'il a faits jusqu'à ce moment. Mais indépendamment de ce précis historique, nous avons cru devoir renvoyer aux articles de chaque peuple les détails particuliers que les traditions, les relations de voyages, & nos propres recherches nous ont mis à portée de recueillir sur

l'espece de musique que cultivent les nations même les moins civilisées, sur les effets qu'elle y produit, sur les instruments divers qui y sont en usage, &c. Nous croyons même qu'une connoissance bien précise de la gamme & des véritables intervalles que pratiquent les peuples sauvages & barbares dans leurs chants & leur mélodie instrumentale, seroit plus propre que toute autre étude à nous donner quelque idée de l'origine de cet art merveilleux, si toutefois les traces n'en sont pas effacées, & pour jamais dérochées à la curiosité humaine.

Le premier peuple que l'ordre alphabétique soumette à notre examen, est celui de l'*Abyssinie*. Ce pays, situé dans la haute Egypte, a été peu visité par les voyageurs, & les relations imprimées ont donné bien peu de lumières sur le genre de musique qui y est en usage. M. Bruce, écossais, qui a passé plusieurs années chez les *Abyssins*, & qui a annoncé une relation de son voyage, a publié quelques détails sur les instruments de musique de ce peuple, dans une lettre qu'il a écrite à M. Burney, homme de lettres & musicien, & que celui-ci a insérée dans le premier volume de son *histoire de la musique*, ouvrage anglois, plein de recherches & de goût, dont il a paru deux volumes in-4°. & dont les amateurs de l'art desireront vivement la continuation. Nous ne ferons que traduire & abrégé la lettre de M. Bruce.

Les *Abyssins* ont six instruments de musique : la Flûte, la Trompette, la Timbale, le Tambourin, le Sifre & la Lyre.

Les quatre premiers, qui sont d'un usage plus commun, sont particulièrement employés à la guerre ; le cinquième est consacré aux cérémonies religieuses, & le sixième aux fêtes & aux réjouissances.

Il y a dans l'*Abyssinie* deux idiomes distincts : l'un est l'*Éthiopien*, qui est une langue morte ou savante ; l'autre est la langue d'*Amhara*, qu'on parle à la cour.

La flûte est appelée en éthiopien *kouitx* (car c'est ainsi que nous croyons devoir écrire en françois ce que l'auteur anglois écrit *kweix*.) Dans la langue Amharique, on l'appelle *agada*, (ou *aghèdè*, suivant notre prononciation.) Elle a à peu près la grandeur & la forme de la flûte allemande ; mais on en joue avec une embouchure semblable à celle de la clarinette : le son n'en est pas fort, & fait entendre un frémissement nazard, comme celui d'un hautbois fendu ; ce qui tient, non à une imperfection accidentelle, mais à la construction même de l'instrument, & en fait le principal mérite pour les *Abyssins*. M. Burney conjecture que ce son nazard est l'effet de la vibration d'un roseau, ce qui constitue la différence du ton d'un hautbois avec celui d'une flûte.

La timbale est appelée dans les deux langues *nèghèrt* ; parce que toutes les proclamations publiques (appelées *negar*), se font au son de cet instrument.

Chaque timbalier n'a qu'une seule timbale qu'il

porte au côté gauche de sa mule, & sur laquelle il frappe avec un bâton recourbé, d'environ trois pieds de long. D'ailleurs le son n'en est point désagréable, & se fait entendre à une distance prodigieuse.

Le troisième instrument est le petit tambour, appellé *kébaro* dans les deux langues : il a environ la moitié du diamètre, & deux fois la longueur de notre tambour ordinaire ; c'est précisément le tambourin de Provence un peu plus arrondi à son extrémité inférieure : on le frappe avec la main.

La trompette s'appelle *kenet* en amharique ; mais en langage éthiopien on la nomme *keren*, qui veut dire *corne* ; ce qui fait voir qu'anciennement c'étoit une simple corne. Aujourd'hui elle est faite d'un roseau qui a tout au plus un demi-pouce de diamètre sur environ 5 pieds 4 pouces de longueur. A l'extrémité de cette longue tige est attaché un morceau dealebasse arrondie, fait précisément comme le pavillon d'une trompette, & orné en dehors de petites coquilles blanches. Le reste de l'instrument, qui est très-propre, est recouvert de parchemin. Cette trompette ne donne qu'un ton qui est le *mi* ; mais le son est fort, rauque & terrible (a). Les *Abyssins* en jouent lentement, lorsqu'ils sont en marche & qu'ils commencent seulement à appercevoir l'ennemi ; mais lorsque le combat s'engage, les sons de cet instrument s'accélérent avec rapidité & se font entendre avec violence : l'effet en est tel, qu'il transporte les soldats *Abyssins* d'une espèce de fureur qui les entraîne à se précipiter au milieu de leurs ennemis sans s'embarasser du danger, ni songer à leur vie. J'ai voulu plusieurs fois essayer en tems de paix, dit M. Bruce, quel effet le son de leur trompette produiroit sur eux ; j'ai vu constamment qu'ils ne pouvoient en entendre le son tranquillement, & que tous se levoient s'ils étoient assis, & étoient dans une agitation continuelle tant qu'on en jouoit.

Le cinquième instrument est le *sistre* ; ils l'emploient en chantant des cantiques religieux, sur des mouvements vifs ou en *allegro*. Chaque prêtre a un de ces instruments qu'il agit d'une manière menaçante, en dansant, sautant, tournant en rond, avec une violence si indécente, qu'il a moins l'air d'un prêtre chrétien, que d'un des anciens prêtres du paganisme, de qui vient, à ce qu'il paroît, l'usage du *sistre*.

Le sixième & dernier instrument est la *lyre* dont on ne joue jamais que pour accompagner la voix, avec laquelle elle chante toujours à l'unisson. Je n'ai jamais, ajoute M. Bruce, entendu de musique à différentes parties chez aucune nation, sauvage ou policée, hors de l'Europe. C'est le dernier perfectionnement de l'art, & c'est probablement à l'Italie qu'on le doit.

La lyre des *Abyssins* a quelquefois cinq cordes,

(a) La trompette des habitants de la nouvelle Zélande, quoiqu'extrêmement sonore, n'a aussi qu'un ton pour ces peuples ; mais elle seroit susceptible d'une aussi grande variété de tons que la trompette d'Europe, si un habile homme en jouoit,

quelquefois six, mais presque toujours sept. Ces cordes sont faites de filets de peau de chèvre ou de mouton très-déliés & tordus : elles se pourrissent vite, se cassent dans les tems secs, & ne rendent presque aucun son dans les tems humides. Cet instrument étant particulièrement destiné à soutenir & accompagner la voix, on doit croire qu'anciennement il étoit mieux monté & construit avec plus d'art.

La lyre, en amharique, est appellée *bez*, qui signifie *mouton*. En éthiopien on la nomme *mesinko* ; or, le verbe *sinko* veut dire frapper une corde avec les doigts. Comme l'archet ou le *plestrum* n'ont jamais été connus en Abyssinie, le mot de *mesinko* étant interprété littéralement, signifie donc l'instrument à cordes dont on joue avec les doigts. Cela sembleroit prouver qu'il n'y a jamais eu d'autres instruments à cordes en Abyssinie ; & en effet aujourd'hui l'on n'y en connoit pas d'autre.

Anciennement le corps de la lyre des *Abyssins* étoit fait des cornes d'un quadrupède de l'espèce des chevres, appellé *agazan*, & commun alors dans la province de Tigré. J'ai vu plusieurs lyres très-élégamment faites de ces cornes que la nature semble avoir formées pour cet objet. L'usage des armes à feu étant devenu commun dans la province de Tigré, & les forêts ayant été coupées, l'*agazan* est devenu très-rare : on a été obligé de faire les lyres de bois rouge, taillé sur le modèle des anciennes cornes.

Il y a chez les *Abyssins* une tradition que le *sistre*, la lyre & le tambourin ont été apportés d'Egypte en Ethiopie par le dieu Thot, dans les premières âges du monde. La flûte, la timbale & la trompette leur sont venues de la Palestine avec Menelaüs, fils de la reine de Saba & de Salomon. Ces traditions prouvent que chez tous les peuples les origines musicales sont antérieures à toutes les époques certaines de l'histoire. (M. Sarr.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'est ainsi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une assemblée de musiciens ou d'amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *concert*. Voyez *Concert*. (J. J. Rousseau.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'est le titre que porte encore aujourd'hui l'opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établissement célèbre, sinon que de toutes les académies du royaume & du monde, c'est assurément celle qui fait le plus de bruit. Voyez *Opéra*. (J. J. Rousseau.)

L'article qu'on vient de lire est peu digne d'un esprit aussi supérieur que M. Rousseau ; ce n'est qu'un mauvais jeu de mots qui n'a pas même le mérite de la nouveauté. Il y a long-tems qu'on a entendu dire à Arlequin que son pere avoit fait beaucoup de bruit dans le monde, parce qu'il étoit fils d'un tambour : mais ce qui étoit bon sur le théâtre de la comédie italienne peut être fort déplacé dans un dictionnaire. On trouve dans celui de Roussau beaucoup de ces

traits d'humeur & de prévention qui, en donnant à ses écrits un effet plus piquant, leur ôtent trop souvent le premier mérite des ouvrages de science & de philosophie, celui de l'exaétitude & de la sincérité.

Nous allons parler plus sérieusement des **ACADÉMIES DE MUSIQUE**.

Le mot d'*académie* a eu des destinées bien diverses. C'étoit chez les Grecs le jardin d'un philosophe où l'on raisonnoit sur les principes & la nature des choses. Chez les modernes, c'est le nom qu'on donne à des sociétés savantes ou littéraires; mais en Italie une *académie* est aussi un concert de musique. En France un jeune homme va à l'*académie* pour apprendre à monter à cheval, & il fait une *académie* lorsqu'il dessine une figure humaine d'après le modèle. Ce sont là des exemples de la bifarrerie qui a présidé à la formation des langues modernes.

C'est aux Italiens que l'Europe doit la renaissance de la musique comme de tous les arts. Il est naturel de chercher à relever & à anoblir les titres de sa gloire. Le nom que leurs ancêtres donnoient au dévouement patriotique de Curtius, à l'inflexible équité de Caton, ils l'ont donné au talent du peintre & du chanteur. *Virtu* désigne proprement un des beaux arts, & *Cassarielli* est un *virtuose* par excellence. Il ne leur a pas fallu faire une si grande violence à leur langue pour donner le nom d'*académie* à des assemblées formées uniquement pour exécuter des cantates & des madrigaux.

Mais ces assemblées étant devenues en quelques villes d'Italie des associations permanentes, munies de la sanction du gouvernement, méritèrent alors un peu mieux le titre d'*académies* de musique.

En 1543, l'*académie des philharmoniques* fut instituée à Vicence, d'où elle passa depuis à Vérone.

En 1565, une autre *académie*, sous le nom de *gli incatenati* (des enchaînés) fut incorporée avec la première, & leurs membres réunis s'étant adressés aux magistrats de Vérone, obtinrent la concession d'un terrain sur lequel ils firent bâtir un grand & bel édifice où l'on donnoit un concert public toutes les semaines. Vers l'an 1732, on y a ajouté un théâtre pour y exécuter des opéra.

En 1662, il se forma à Bologne une société du même genre, sous le titre d'*académie des philomuses*, laquelle prit pour symbole une colline couverte de roseaux, avec cette devise: *voeis dulcedine captant*. En 1663, il s'établit par émulation dans la même ville, une autre société qui s'appella l'*académie des musiciens philachifs* (de *musici Filachisi*), ayant pour symbole deux tambours de basque, & pour devise: *o-bem demulcet attactu*. Celle-ci semble n'avoir voulu faire que la parodie de la première. Nous croyons que ni l'une ni l'autre n'existe aujourd'hui.

On croit assez généralement que l'*académie royale de musique* à Paris est un établissement à-peu-près du même genre que nos *académies* royales de peinture ou d'architecture. Nous avons été nous-mêmes

dans cette erreur; mais en remontant à l'origine de son établissement, nous avons vu qu'on ne lui avoit donné le titre d'*académie*, que dans le sens qu'on prend ce mot en Italie. On peut s'en convaincre en lisant le privilège que Perrin obtint en 1669. En voici le disposif. LOUIS, par la grace de Dieu, &c.
 « P. Perrin nous a très-humblement fait remontrer
 » que depuis quelques années, les Italiens ont établi
 » diverses académies dans lesquelles il se fait des
 » représentations en musique qu'on nomme *opéra*; &
 » que ces académies étant composées des plus excellents
 » musiciens du Pape & autres princes; même de personnes
 » d'honnêtes familles, nobles & gentilshommes de naissance,
 » très-savans & expérimentés en l'art de musique, qui y vont chanter,
 » font à présent les plus beaux spectacles & les plus agréables
 » divertissemens, non-seulement des villes de Rome, Venise &
 » autres cours d'Italie, mais encore ceux des villes & cours
 » d'Allemagne & d'Angleterre, où lesdites académies ont été
 » pareillement établies à l'imitation des Italiens; que ceux
 » qui sont les frais nécessaires pour lesdites représentations,
 » se remboursent de leurs avances sur ce qui se reprend du public
 » à la porte des lieux où elles se font. . . . A CES CAUSES, nous avons
 » audit Perrin accordé & octroyé, accordons & octroyons,
 » par ces présentes signées de notre main, la permission
 » d'établir en notre bonne ville de Paris & autres de notre
 » royaume, une académie, composée de tel nombre & qualité de
 » personnes qu'il avisera, pour y représenter & chanter en public
 » des opéra & représentations en musique & en vers françois,
 » pareils & semblables à celles d'Italie, &c. . . .

Nous remarquerons, en passant, que dans ce même privilège du Roi, on trouve cette clause: & attendu que lesdits opéra & représentations sont des ouvrages de musique tout différens des comédies récitées, & que nous les érigeons par lesdites présentes, sur le pied de celles des académies d'Italie, où les gentilshommes chantent sans déroger; voulons & nous plaît que tous gentilshommes, demoiselles & autres personnes puissent chanter audit opéra, sans que pour ce ils dérogent aux titres de noblesse, ni à leurs privilèges, droits & immunités, &c. »

La distinction qu'on met dans cette phrase entre l'opéra & la comédie sembleroit indiquer que les comédiens qui étoient nobles ne conservoient pas alors leurs droits aux privilèges de la noblesse. Cependant on a cité & rapporté plusieurs fois un arrêt du conseil, rendu en faveur du comédien Floridor, qui étoit gentilhomme, & qui étoit inquiété par les traitans, à raison du titre d'écuier qu'il prenoit. Cet arrêt est du 10 novembre 1668, huit mois avant l'expédition du privilège de Perrin; mais ce n'est pas ici le lieu de discuter ce point de fait.

Le privilège accordé à Perrin fut révoqué en 1672 & transporté à Lully, en donnant au titre d'*académie de musique* les mêmes motifs & la même accep-

tion : « Nous permettons au sieur de Lully d'établir » une académie de musique dans notre bonne ville » de Paris , qui sera composée de tel nombre & » qualité de personnes qu'il avisera bon être , pour » faire des représentations devant nous des pièces » de musique , qui seront composées , tant en vers » françois qu'en autres langues étrangères , pareilles » & semblables aux académies d'Italie , &c. »

/ Notre académie royale de musique n'a pas eu depuis d'autres titres constitutifs. Ne seroit-il pas tems de former un établissement qui fût une véritable académie ; c'est-à-dire , qui fût composé de professeurs & d'amateurs instruits dans la théorie de la musique , & qui réuniroient leurs lumières & leurs travaux pour la fixer & la perfectionner ?

Aucun des beaux arts n'auroit autant de besoin de ce secours que la musique. Les peintres , les sculpteurs , les architectes sont guidés par des règles prises dans la nature , ou par des méthodes certaines & convenues. Les musiciens seuls sont presque abandonnés à la routine & à leur instinct. La langue même de l'art est vague & incertaine jusques dans ses notions les plus élémentaires : elle est si imparfaite , que , même dans la partie technique , elle fourmille de fausses dénominations , comme on le verra souvent en parcourant ce dictionnaire. Des parties essentielles de cet art ; celles mêmes d'où résultent souvent les plus grands effets , manquent de signes pour être notées , & la langue n'a point de mots pour les exprimer. Il faudroit donc , tout à la fois , faire le vocabulaire de la musique , en revoir toutes les règles , en observer tous les phénomènes , & tâcher , en écartant tout esprit systématique , de composer enfin une méthode générale qui pût en abrégier l'étude & en éclairer la pratique.

Les italiens ont la gloire d'avoir fourni des exemples de presque tous les genres de beautés dont la musique est peut-être susceptible , & d'en avoir répandu le goût dans toute l'Europe. Les françois devront au célèbre Gluck d'avoir le premier conçu le système d'une musique vraiment dramatique , & notre théâtre en offrira les modèles aux autres nations & à la postérité. Hâtons-nous de dérober aux Italiens & aux allemands la gloire de poser les véritables bases du système musical , & de transformer le plus aimable & le plus touchant des arts en une science aussi intéressante que féconde.

Un homme de lettres très-distingué , qui joint la pratique de la musique à l'étude de la théorie , & qui a publié sur cet art un ouvrage plein de goût , de finesse & de vues utiles , avoit déjà énoncé le vœu que nous formons. Voici ce que dit M. de Chabannon au commencement de l'ouvrage dont nous parlons. « Peut-être seroit-ce concourir à l'accomplissement des vœux que je propose que d'ajouter quelque chose encore au sage établissement que l'on vient de faire en faveur de la musique. Pourquoi ne pas l'ériger complètement en académie , en lui assignant des jours d'assemblée où on liroit des mémoires , des ouvrages relatifs à cet art ? Au

» moyen de ces séances , les musiciens se trouveroient plus naturellement rapprochés des gens de lettres , en qui ils doivent chercher des lumières , qu'ils reverferont sur eux toutes les fois qu'il s'agira des mystères propres de la musique. Puisse cette association s'effectuer , & produire les heureux effets que j'en prévois ! » *De la musique considérée en elle-même , & dans ses rapports avec la parole , les langues , la poésie & le théâtre.* Page 23.

Le P. Sacchi , religieux italien , auteur de plusieurs bons livres sur la musique , regrettoit aussi dans un de ses ouvrages que la théorie de l'art ne fût pas mieux connue & plus répandue. « Je vois avec peine , dit-il , que dans un si grand nombre d'écoles , de chaires publiques , d'académies de sciences & d'arts , que l'on compte en Europe , il n'y en ait pas une où la partie spéculative de la musique soit enseignée. (*Vella divisione del tempo* , p. 234) ».

Il y a eu autrefois , en différens endroits , des professeurs de théorie musicale. Barthelémy Ramo l'étoit à Salamanque. Il y en a encore en Allemagne. Dans les universités d'Oxford & de Cambridge en Angleterre , on ne professe plus la musique publiquement ; mais on y confère encore le bonnet de docteur en musique. Ces anciennes institutions sont tombées , & quand elles seroient rétablies , elles ne rempliroient pas aujourd'hui le but d'utilité générale qu'on devroit se proposer , & qu'on pourroit attendre d'une société bien composée , où des hommes de lettres & des musiciens , instruits les uns & les autres dans la théorie de l'art , seroient occupés à recueillir des observations , à analyser les productions musicales , à rédiger leurs vues dans des mémoires , & à solliciter , par des prix proposés aux amateurs & adjugés en public , la discussion des questions les plus intéressantes & les plus obscures de la musique.

Un ministre actif & zélé qui préside aux académies savantes & qui a su y porter de nouveaux motifs d'émulation par des encouragemens également utiles au public & aux gens de lettres , préside en même tems à l'administration du théâtre lyrique , & a fondé des écoles pour y perfectionner l'enseignement & diriger les talens des élèves ; c'est dans ce moment , sans doute , qu'il convient de proposer l'établissement dont nous venons de tracer le plan , & qu'il est permis d'en espérer le succès.

Quant à l'histoire & à l'état actuel de l'académie royale de musique , considérée simplement comme établissement de spectacle , ce n'est pas ici le lieu d'en parler. Voyez *Opéra*. (*M. Sua-d.*)

ACCENT. On appelle ainsi , selon l'acception la plus générale , toute modification de la voix parlante , dans la (1) durée , ou dans le ton des syl-

(1) Ce chiffre & ceux qu'on trouvera dans le courant de cet article , indiquent les endroits auxquels on répond , en suivant l'ordre des renvois , dans les observations qui suivent.

labes & des mots dont le discours est composé ; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux usages des accents , & les deux parties de la mélodie ; savoir , le rythme & l'intonation. *Accentus* , dit le grammairien Sergius dans Donat , *quasi ad cantus*. Il y a autant d'accents différens qu'il y a de manières de modifier ainsi la voix ; & il y a autant de genres d'accents qu'il y a de causes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours ; savoir , l'accent grammatical qui renferme la règle des accents proprement dits , par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu ; & celle de la quantité (2) , par laquelle chaque syllabe est brève ou longue ; l'accent logique ou (3) rationnel , que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent : cette seconde sorte d'accent indiquant le rapport , la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles , se marque en partie par la ponctuation : enfin l'accent pathétique ou oratoire , qui , par diverses inflexions de voix , par un ton plus ou moins élevé , par un parler plus vif ou plus lent , exprime les sentimens dont celui qui parle est agité , & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers accents & de leurs effets dans la langue , doit être la grande affaire du musicien ; & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'accent en général comme la semence de toute musique ; aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable , (4) que le plus ou moins d'accent est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales ; car quel seroit le rapport de la musique au discours , si les tons de la voix chantante n'imitoient les accents de la parole ? D'où il suit que , moins une langue a de pareils accents , (5) plus la mélodie y doit être monotone , languissante & fade ; à moins qu'elle ne cherche dans le bruit & la force des sons le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'accent pathétique & oratoire , qui est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du théâtre , on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir , que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions , doivent en avoir également le langage ; car autre chose est l'accent universel de la nature , qui arrache à tout homme des cris articulés ; & autre chose l'accent de la langue qui engendre la mélodie particulière à une nation. La seule différence (6) du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre , en doit introduire une infinie dans l'idiome accentué , si j'ose parler ainsi. L'Allemand , par exemple , hausse également & fortement la voix dans la colère ; il crie toujours sur le même ton : l'Italien , que mille mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas , modifie sa voix de mille manières ; le même fond de passion regne dans son ame ; mais quelle variété d'expressions dans ses accents & dans son langage ! Or , c'est à

cette seule variété , quand le musicien fait l'imiter ; qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces accents divers , qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'orateur , ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du musicien , déjà si gêné par les règles particulières de son art. On ne peut douter que la musique la plus parfaite , ou du moins la plus expressive , ne soit celle où tous les accents sont le plus exactement observés ; mais ce qui rend ce concours si difficile , est que trop de règles dans cet art sont sujettes à se contrarier mutuellement , & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale ; car nulle ne l'est parfaitement ; autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les règles de tous les accents , oblige donc souvent le compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre , selon les divers genres de musique qu'il traite : ainsi les airs de danse exigent sur-tout un accent rythmique & cadencé , dont en chaque nation le caractère est déterminé par la langue. L'accent grammatical doit être le premier consulté dans le récitatif , pour rendre plus sensible l'articulation des mots , sujette à se perdre par la rapidité du débit , dans la résonnance harmonique ; mais l'accent passionné l'emporte à son tour dans les airs dramatiques ; & tous deux sont subordonnés , sur-tout dans la symphonie , à une troisième sorte d'accent , qu'on pourroit appeler musical , (7) & qui est en quelque sorte déterminée par l'espèce de mélodie que le musicien veut approprier aux paroles.

En effet , le premier & le principal objet de toute musique est de plaire à l'oreille ; ainsi tout air doit avoir un chant agréable : voilà la première loi qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la mélodie & l'accent musical dans le dessein d'un air quelconque ; ensuite , s'il est question d'un chant dramatique & imitatif , il faut chercher l'accent pathétique qui donne au sentiment son expression , & l'accent rationnel , par lequel le musicien rend avec justesse les idées du poète ; car , pour inspirer aux autres la chaleur dont nous sommes animés en leur parlant , il faut leur faire entendre ce que nous disons. L'accent grammatical est nécessaire par la même raison ; & cette règle , pour être ici la dernière en ordre , n'est pas moins indispensable que les deux précédentes , puisqu'il est question de celui des mots ; mais le musicien qui fait sa langue a rarement besoin de songer à cet accent : il ne sauroit chanter son air sans s'apercevoir s'il parle bien ou mal , & il lui suffit de savoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux toutefois , quand une mélodie flexible & coulante ne cesse jamais de se prêter à ce qu'exige la langue. Les musiciens françois ont en particulier des secours qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables , & sur-tout le traité de la prosodie françoise de M. l'abbé d'Oliver , qu'ils devroient tous consulter : ceux qui

feront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la *Grammaire* de Fort-Royal & les savantes notes du philosophe (a) qui l'a commentée ; alors appuyant l'usage sur les règles, & les règles sur les principes, ils feront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*accent* grammatical de toute espece.

Quant aux deux autres sortes d'*accents*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude, & plus de talent ; on ne trouve point de sang-froid le langage des passions ; & c'est une vérité rebattue, qu'il faut être ému soi-même pour émuoir les autres. Rien ne peut donc suppléer, dans la recherche de l'*accent* pathétique, à ce génie qui réveille à volonté tous les sentimens, & il n'y a d'autre art dans cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. Voyez GÉNIE.

Est-il question de l'*accent* rationnel, l'art a tout aussi peu de prise pour le faire, par la raison qu'on n'apprend point à entendre à des fourds. Il faut avouer aussi que cet *accent* est moins que les autres du ressort de la musique, parce qu'elle est bien plus le langage des sens que celui de l'esprit : donnez donc au musicien beaucoup d'images ou de sentiment & peu de simples idées à rendre ; car il n'y a que les passions qui chantent ; l'entendement ne fait que parler. (J. J. Rousseau.)

Observations sur l'article précédent.

L'article qu'on vient de lire mériterait un long commentaire. Il s'en faut beaucoup qu'on y trouve & cette justesse dans les idées, & cette précision dans les expressions qu'on auroit droit d'attendre d'un aussi excellent esprit & d'un aussi grand écrivain que J. J. Rousseau. Son dictionnaire de musique est peut-être de tous ses grands ouvrages celui où il a le moins médité & approfondi le sujet qu'il traitoit. On est aisément séduit par l'élégance qu'il porte quelquefois dans des analyses souvent abstraites, & sur-tout par la chaleur, l'esprit & la grace qu'il répand sur les discussions relatives aux principes ou aux effets de l'art qui viennent au goût & à l'imagination ; mais il faut se défier un peu de ses assertions sur les points de doctrine ou d'érudition qui demandent des connoissances positives & des définitions rigoureuses. On peut en juger par les observations que nous allons faire sur son article ACCENT.

1°. On appelle ainsi, dit-il, toute modification « de la voix parlante dans la DURÉE ou dans le ton » des syllabes & des mots dont le discours est composé.

Cette définition manque d'exaetitude. Il falloit commencer par distinguer l'acception que le mot *accent* avoit chez les anciens, d'avec celle qu'il a dans les langues modernes.

Chez les grecs, l'*accent* n'avoit aucun rapport à

(a) Notes de M. Duclos à la grammaire générale de P. R.

la durée des syllabes : il désignoit exclusivement l'intonation de la syllabe au grave ou à l'aigu. Il y avoit trois *accents* : l'aigu, qui faisoit élever la voix sur la syllabe qui en étoit affectée ; le grave, qui faisoit descendre la voix ; & le circonflexe, qui exigeoit l'élevation & l'abaissement alternatifs de la voix sur la même syllabe.

Les romains qui modelèrent la prosodie de leur langue & les formes de leur versification sur la langue grecque, en prirent les *accents* & attachèrent au mot la même signification. Mais ces *accents*, qui paroissent tenir au principe même de la formation des langues (voyez l'article *Langue*), & qui formoient un des caractères naturels de l'idiôme grec, s'altérèrent en passant dans un autre idiôme. En les adoptant, les romains ne purent parvenir à la douceur & à la mélodie de la prononciation grecque. Quintilien se plaint que les *accents* des romains avoient une sorte d'aspérité & un défaut de variété qui les rendoient beaucoup moins agréables que ceux des grecs. (Voyez *Inst. Orat. l. 12, c. 10.*)

Comme la prononciation est ce qu'il y a de plus mobile & de plus variable dans les langues, les révolutions qui détruisirent la liberté & les arts dans les républiques de la Grèce & de Rome, y détruisirent bientôt l'usage & le sentiment de ces *accents* qui rendoient leurs langues si harmonieuses. Le mot *accent* ne signifia bientôt plus que les signes imaginés pour marquer dans l'écriture des intonations graves ou aiguës qui ne s'observoient plus. Ce mot n'a guère d'autre emploi dans notre langue. Dans les langues italienne & angloise, il a une acception plus étendue & qui se rapproche de son acception primitive. On y entend par *accent* une inflexion de voix plus forte & plus ressentie sur une des syllabes d'un mot. Chaque mot, à l'exception des monosyllabes, porte un *accent*, qui est placé en général sur la pénultième syllabe. La voix s'élève & se prolonge sur la syllabe qui en est frappée. Il y a cependant en italien des exceptions à ces deux dernières règles. Dans les mots appelés *tronchi*, comme *liberò*, *trovò*, &c. l'*accent* porte sur la dernière syllabe sans la rendre sensiblement plus longue. Les italiens ont aussi des mots dactyliques ou terminés par un dactyle, comme *pesò*, *dividere*, &c. ou l'*accent* ne porte que sur l'antipénultième. Dans notre langue, nous n'avons que l'*accent* circonflexe qui indique une syllabe longue, comme dans *même*, *trême*. Nos *accents* grave & aigu, placés presque toujours sur des E, ne sont que des signes qui donnent à cette voyelle un son plus ou moins ouvert, sans aucun rapport à l'intonation ou à la durée du son. Ainsi, nous avons adopté les expressions anciennes sans y attacher aucune idée ; puisque ces mots de *grave* & d'*aigu* n'indiquent dans notre langue que la forme du signe, & non, comme dans les langues anciennes, une prononciation plus grave ou plus aiguë. Nous n'avons que trop d'exemples de ces inconsequences que le pédantisme & l'incurie ont introduites dans notre langue.

Il résulte de cette imperfection du langage que même de bons écrivains, en employant ces mots empruntés du grec & du latin, & confondant ensemble l'acception ancienne avec l'acception moderne, ne donnent qu'une idée vague & incomplète de ce qu'ils veulent faire entendre. Nous en trouvons un exemple dans l'article *accent* du dictionnaire de littérature, écrit d'ailleurs par un auteur célèbre à qui nous devons un grand nombre d'autres articles excellents. « On nous assure, dit-il, » (en paroissant douter) que dans le grec & le latin, » l'*accent* marquoit l'intonation de la voix sur telle » ou telle syllabe, & c'est ce qu'on appelle l'*accent* » *profodique* ». Nous croyons que ces deux mots n'ont jamais été unis par aucun des écrivains qui ont écrit sur les *accents* des anciens. Le mot *accent* est purement latin, *accentus. quasi ad cantus*, disent les grammairiens. Il n'étoit que la traduction du mot grec *Προσῳδία* de *Προς ad* & *ὄδῃ cantus*. Ainsi les grecs appelloient *profodie grave*, *profodie aigue*, & que les latins ont nommé depuis *accent grave*, & *accent aigue*. On voit donc qu'un *accent profodique* en parlant des langues grecque & latine seroit la même chose qu'un *accent accentué*. Mais comme dans notre langue le mot de *profodie* est absolument dénaturé, & ne signifie plus que la règle des syllabes brèves ou longues, les lecteurs françois pourroient croire que par l'*accent profodique*, on doit entendre un *accent de quantité*; ce que n'a pas voulu dire l'auteur de l'article que nous citons. Il est inutile de faire remarquer combien ce défaut de précision dans les termes doit en répandre dans les idées, sur-tout dans un sujet qui par lui-même est déjà très-obscur.

(2) Rousseau tombe ici dans la même faute, en disant que l'*accent grammatical* désigne à la fois l'intonation grave ou aigue d'une syllabe, & sa quantité. Chez les anciens, l'*accent* ne marquoit jamais la quantité: dans notre langue il ne fixe jamais l'intonation.

(3) Si on attache au mot *accent* une signification nette & précise, & s'il doit toujours désigner une inflexion quelconque de la voix sur une syllabe, on conçoit difficilement ce que ce peut être qu'un *accent logique & rationnel*. Nous ne connoissons aucune phrase où une inflexion de voix déterminée indique le rapport & la connexion des propositions & des idées. Ces rapports se marquent dans l'écriture par la ponctuation; dans le discours, par les liaisons & les repos de la voix, non par des intonations particulières, & encore moins par la valeur de tems qu'on donne à telle ou telle syllabe.

(4) C'est ici qu'on s'apperoit combien le défaut de précision dans les termes jette d'obscurité dans les idées, & peut égaler les meilleurs esprits. On a dit, & on a eu raison de dire que les *accents* de la langue grecque contribuoient sur-tout à en faire une langue musicale; mais on entendoit par ce mot une langue dont la prononciation seule étoit une espèce de chant. En effet, des mots abondants en

voyelles sonores, qui toutes avoient une valeur constante dans leur durée relative, & dont la plupart étoient frappées d'une intonation fixe qui pouvoit être un intervalle de quinte au grave ou à l'aigu, avoient évidemment les propriétés essentielles de la musique. Mais si par une langue plus ou moins musicale, on entend, comme fait M. Rousseau dans tout le cours de ce paragraphe, une langue plus ou moins propre à recevoir les intonations & les mouvements qui constituent le chant musical, nous pensons que c'est une grande erreur. La nécessité de bien unir les *accents* de la musique à ceux de la parole dans une langue qui a des intonations déterminées, pourra donner au chant expressif un degré de vérité & d'énergie dont ne sera pas susceptible une langue non accentuée; mais cette même nécessité nuira en même tems beaucoup à la variété & à la liberté des combinaisons mélodiques. Aussi ce ne fut qu'en violant la règle des *accents* que la musique proprement dite s'étendit & se perfectionna chez les grecs. C'est ce que nous développerons à l'article *Langue*, où nous examinerons quelles sont les propriétés musicales des langues.

(5) D'après la définition essentielle établie dans l'observation précédente, on sentira aisément combien M. Rousseau est peu fondé à dire que moins une langue a d'*accents*, plus la mélodie y doit être monotone, languissante & fade; nous croyons, au contraire, que la mélodie, n'étant point gênée par des intonations obligées au grave & à l'aigu, peut y être, par cela même, plus variée, & conséquemment plus piquante. (Voyez *Langue*.) On trouve donc, dans cette assertion de Rousseau, l'envie de déprimer la langue françoise beaucoup plus que le désir de trouver des principes vrais & des résultats utiles. Il est résulté de cette disposition d'esprit si peu favorable à la vérité, que cet éloquent écrivain est tombé dans des contradictions frappantes sur ce même sujet, lorsque son humeur contre notre langue n'a pas détourné son esprit de ses routes naturelles. Il n'y a rien, en effet, de plus opposé à ce qu'il a avancé dans les passages que nous venons de relever, que le passage suivant, tiré de son article *Mesure*. « La mesure des grecs tenoit à leur » langue; c'étoit la poésie qui l'avoit donnée à la » musique; les mesures de l'une répondoient aux » pieds de l'autre: on n'auroit pas pu mesurer de la » prose en musique. Chez nous c'est le contraire: » le peu de profodie de nos langues fait que dans » nos chants la valeur des notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la mélodie qu'on est » forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas » même si ce qu'on chante est vers ou prose: nos » poésies n'ayant plus de pieds, nos vocales n'ont » plus de mesures; le chant guide, & la parole » obéit ».

(6) Le rapport qu'établit Rousseau entre le degré de sensibilité & d'imagination d'un peuple & les *accents* de sa langue, nous paroît une supposition gratuite. Nous croyons que les *accents* d'intonation sont

Le caractère distinctif des langues originales, & que ces accents s'altèrent & s'effacent par degrés, à mesure que les langues primitives se corrompent & se mêlent à des idiomes étrangers. C'est ce que nous tâcherons d'expliquer ailleurs. Nous n'opposons ici qu'une preuve de fait à l'affertion de J. J. Rousseau. Les chinois sont un des peuples qui ont le moins de ce qu'on appelle sensibilité & imagination; & c'est peut-être le peuple dont la langue est la plus accentuée.

Quant à ce que M. Rousseau ajoute sur les différentes manières dont les peuples divers modifient leurs voix pour exprimer leurs sentiments, & dont il cite pour exemple l'expression de la colère, ce qu'il dit nous paroît également hypothétique & gratuit. Qu'un habile compositeur italien, allemand ou françois fasse un air de fureur sur des paroles italiennes, allemandes ou françoises, nous ne pouvons pas douter qu'on n'y trouve à peu près les mêmes intervalles dans le chant, avec des formes & des mouvements analogues dans l'accompagnement. L'air d'Achille au troisième acte d'*Iphigénie en Aulide* sera un air de fureur très-expressif dans toutes les langues. Comment, d'ailleurs, M. Rousseau peut-il dire que c'est à l'imitation vraie des accents de la langue que le compositeur devra les grâces de son chant! Les grâces du chant sont bien indépendantes de pareilles imitations.

(7) Rousseau parle ici d'un *accent musical* auquel tous les autres sont subordonnés, & qu'il faut d'abord consulter pour donner un chant agréable à un air quelconque: il est singulier qu'il ne donne en même tems aucune définition de cet *accent* si essentiel, ni aucun moyen de le reconnoître & d'en suivre les règles. Tâchons de suppléer à cette omission.

Nous avons demandé à plusieurs habiles compositeurs nationaux & étrangers, ce qu'ils entendoient par *accent musical*, & si cette expression appartenoit à la langue de l'art. Quelques-uns nous ont répondu qu'ils ne pouvoient attacher aucune idée précise à cette expression: d'autres nous l'ont expliquée, mais avec des acceptions très-diverses.

Nous l'avons cherchée dans les meilleurs ouvrages italiens qui ont été écrits sur la musique, dans ceux de Zarlino, Doni, Tartini, Sacchi, Eximeno, &c. Nous l'y avons trouvée rarement employée, & elle y est quelquefois employée dans des sens opposés.

Nous en avons conclu que ce n'est donc point une expression technique dont le sens soit déterminé & généralement reconnu par les savants & les artistes. Elle nous paroît cependant nécessaire pour exprimer en beaucoup de cas des effets très-distincts & souvent essentiels. Nous allons donc essayer d'attacher à ce mot une idée nette & précise, en suivant son analogie avec sa signification grammaticale & primitive. C'est la seule manière d'éviter le vague & l'incorrection qui s'introduit trop souvent dans l'emploi des mots transportés d'un art à un autre.

Musique. Tome I.

L'*accent* étant, dans le discours, une modification plus marquée de la voix, pour donner à la syllabe qui en est frappée, une énergie particulière, soit par la force ou la durée du son, comme dans les langues italienne & angloise; soit par une intonation très-sensible au grave ou à l'aigu, comme dans les langues grecque & latine; il ne s'agit plus que de transporter à la musique les idées générales que présente ce mot dans la grammaire. L'*accent musical* sera donc une énergie plus marquée, attachée à une note particulière de la mesure, du rythme, de la phrase musicale; soit 1°. en articulant cette note plus fortement ou avec une force graduée; 2°. en lui donnant une valeur de tems plus grande; 3°. en la détachant des autres par une intonation très-distincte au grave ou à l'aigu. Ces différentes sortes d'*accent musical* appartiennent à la mélodie pure; on peut en tirer d'autres de l'harmonie. Nous allons expliquer, aussi clairement & aussi succinctement que nous le pourrons, la manière dont nous concevons ces effets divers.

1°. La première espèce tient à l'essence même de de la musique, à toute mesure fixe & régulière. Supposons vingt-quatre notes de suite, de valeur égale; si vous les entonnez ou les exécutez sur un instrument avec une force égale de son, comme elles ont toutes une égale durée, vous n'aurez qu'une succession distincte de tons semblables, mais sans aucun sentiment de mesure: il n'y aura pas de musique. Si vous voulez y faire sentir une mesure fixe, vous serez obligé de marquer, par une articulation plus resserrée, la note qui commencera chaque mesure. Ainsi s'il y a vingt-quatre noires, & que vous vouliez leur donner une mesure à quatre tems, vous frapperez plus fortement la première, la cinquième, la neuvième, &c. Pour la mesure à trois tems, vous appuyerez sur la première, la quatrième, la septième, &c. Pour la mesure à deux tems, vous renforcerez les notes impaires. C'est ce que fait naturellement tout chanteur & tout exécutant. Les notes frappées plus fortement, s'appellent les tems forts de la mesure, & les autres sont les tems foibles. Dans la mesure à quatre tems, il y a même deux tems forts, & deux tems foibles; car le troisième se marque plus foiblement que le premier, mais plus fortement que le second & le troisième. Voilà donc un *accent musical* constant, & inhérent à tout morceau de musique mesuré; car il doit y exister, lors même que par le mouvement du rythme ou pour des effets d'expression, cet *accent* se trouve contrarié, ou presque effacé par un autre genre. 2°. Si, à chaque mesure, ou de deux en deux mesures, ou de trois en trois, &c., la même note, ou une note plus longue que les autres, revenoit régulièrement sur le même tems de de la mesure; cette note pouvoit être regardée comme un *accent musical* qui donneroit à la mélodie un effet particulier. 3°. Si, de même, à certains tems de la mesure ou de la phrase musicale, la mélodie s'élevoit ou s'abaïsoit régulièrement par un

B

intervalle très-marqué ; cette intonation formeroit également un *accent* très-sensible.

A ces moyens tirés de la mélodie , joignons ceux que l'harmonie peut fournir. Si les divers instrumens frappent régulièrement avec plus de force un certain tems de la mesure ou de la phrase musicale ; ou si un plus grand nombre d'instrumens se réunissent pour frapper ce même tems , il y aura un *accent* sur cette note ; il y en aura aussi un sur la note qui , à des intervalles réguliers , sera frappée d'une dissonance marquée ou d'un passage brusque de modulation.

Toute note syncopée forme aussi un *accent*. La partie de la note qui est nécessairement renforcée pour marquer le tems fort , porte un *accent* mélodique : cet *accent* peut être fortifié par le changement d'accord qui se fera sur cette seconde partie de la note.

Ces différents exemples d'*accents* sont susceptibles de beaucoup de nuances & de combinaisons : il nous suffit d'en avoir indiqué les principes ; & pour rendre nos idées plus sensibles , nous nous contenterons de citer deux exemples. Ils sont pris dans deux airs de danse très-connus ; car c'est sur-tout dans ces airs que l'*accent* doit être plus senti.

Le premier exemple (*fig. 8*) , présente la première phrase d'un air de danse à deux tems , de Rameau. On y voit une note aigue qui s'éleve du chant presque à chaque mesure , & qui donne à l'air un effet vif & piquant. Cette note est d'autant plus sensible , qu'elle est la quinte du ton ; que c'est une blanche au milieu de noires ou de croches , & que d'ordinaire elle s'éleve de quarte. Cette note tombe toujours sur le second tems de la mesure , ce qui dans une symphonie ordinaire en affoiblirait l'effet ; mais pour la danse , cette espece de bond doit avoir , au levé , un effet qu'il n'auroit pas au frappé. Il y a donc deux *accents* sur chacune des mesures où cette note reparoit ; l'*accent* métrique qui marque le tems fort de la mesure , & l'*accent* mélodique qui tient à l'intonation aigue & au retour affecté d'un même ton.

Le second exemple , *fig. 9* , est dans la première phrase d'un air de danse à deux tems de l'*Armide* de Gluck. La note tonique bien marquée dans les deux premières mesures , par une suite d'accords parfaits , se trouvant brusquement diésée sur le frappé de la troisième mesure , y forme un *accent* d'autant plus sensible , que c'est une note purement d'expression & hors de l'harmonie. Nous observerons , en passant , à propos de ce trait assez remarquable , que le goût & le sentiment du compositeur introduisent très-souvent dans les parties charmantes d'un morceau de musique , des sons dissonans qui ne peuvent entrer dans aucun accord régulier , ni se réduire à aucun principe général d'harmonie , & qui ont cependant un effet agréable.

Les différentes espèces d'*accents* que nous venons d'analyser , ont des caractères très-marqués , & sont tellement inhérens à la composition de la

mélodie , qu'on ne peut l'exécuter avec justesse pour l'intonation & le mouvement , sans les faire sentir distinctement. Il en est encore d'autres d'une nature moins sensible , qui tiennent plus aux formes du rythme qu'aux intonations de la mélodie ; que le compositeur n'a marqués souvent par aucun signe , mais que l'exécutant qui a du goût & un talent exercé devine aisément. Ces *accents* consistent dans les renforcements , les adoucissements , les renflements de sons ; dans des manières de détacher , de lier , d'articuler certaines notes , & dans d'autres modifications qui rendent l'esprit de la composition & produisent souvent ce qu'on appelle l'*effet*. L'article qui suit ces observations , & que nous n'avons lu qu'après avoir écrit ce qu'on vient de dire , nous dispense d'entrer dans d'autres détails sur cet objet.

Nous n'avons considéré l'*accent* musical que relativement à la musique purement instrumentale ; parce que c'est là qu'il faut sur-tout l'observer pour en prendre une idée précise. On sent que tout ce que nous en avons dit , s'applique également à la musique unie à la poésie , mais avec des modifications très-étendues : les paroles ayant elles-mêmes leurs *accents* , soit prosodiques , soit oratoires , soit pathétiques , l'accord juste de ces *accents* avec ceux de la musique proprement dite , peut donner lieu à une infinité de combinaisons , susceptibles de bons ou de mauvais effets , selon que ces *accents* divers se forment mutuellement ou se contrarient entr'eux. Cette discussion nous meneroit trop loin : les détails en seront mieux placés aux articles *Air* , *Récitatif* , *Expression* , *Langue* , &c. (*M. Suard* .)

ACCENT MUSICAL. Dans l'article précédent ; M. Rousseau indique l'*accent musical* , dont on n'avoit pas encore parlé (dans le sens dont je l'entends). Encouragé par le peu qu'il en dit , je veux tâcher d'en donner quelque idée qui , sans doute , sera bien au-dessous de celle qu'en auroit donnée M. Rousseau , s'il avoit voulu.

Dans la musique , l'intonation de la voix ou de l'instrument étant déterminée , ce n'est pas là qu'il faut chercher l'*accent* , mais dans la manière de faire cette intonation. Je m'explique : sur les instrumens à cordes & à archet (le violon , par exemple) , on peut donner un coup d'archet sec & détaché , ou un coup d'archet long & traînant sur la même note ; on peut même , sans tenir la note plus long-tems , faire toucher une plus grande partie d'archet à la corde , en le tirant avec plus de vélocité. Dans les instrumens à vent , les coups de langue sont le même effet , & les différents coups d'archet & de langue , constituent en partie l'*accent musical*.

On peut commencer une note *piano* & la finir *forte* , en faisant graduellement le ton ; on peut au contraire la commencer *forte* & la finir *piano* en diminuant le ton : autre partie de l'*accent musical*.

Enfin , on peut détacher certaines notes dans un trait de chant , & lier les autres ; ce qui acheve de compléter l'*accent musical*.

La phrase de musique qu'on trouvera dans la

fig. 10 ; prendra des expressions différentes ; suivant qu'on y appliquera l'*accent musical*. Observez que les marques par lesquelles j'ai tâché d'indiquer les différents accents, ne les expriment que très-imparfaitement.

C'est au choix de l'*accent musical* propre à la pièce qu'on exécute, qu'on reconnoît le bon musicien, l'homme de goût ; c'est de ce choix que dépend toute l'expression ; c'est ce choix qu'un bon maître peut donner jusqu'à un certain point, mais qu'on sent mieux qu'on ne peut l'indiquer, & qu'il faut tenir de la nature pour le bien posséder.

C'est l'*accent musical* qui fait qu'une musique expressive pour un Allemand, ne l'est point pour un François. Je me souviens à cette occasion d'avoir entendu raconter à un compositeur distingué, que Haïss eut peine à reconnoître ses airs exécutés à Paris par des François.

Outre cet *accent musical* indéterminé, lorsque le compositeur ne l'a pas marqué expressément, il y a un *accent* déterminé, & à quoi le compositeur a droit de s'attendre sans le marquer.

Pour les instrumens à corde, cet *accent* consiste à marquer d'un nouveau coup d'archet chaque note, à moins qu'elles ne soient d'une valeur trop courte pour que cela se puisse ; ainsi on passera sous le même coup d'archet les doubles croches dans un *alla breve* ; les triples croches dans un *allegro* à 2, à 3 ou à 4 tems, dans un *vivace*, ou dans un *presto* de mêmes mesures ; mais dans un *vivace* ou dans un *allegretto* à $\frac{1}{2}$, les triples croches demandent chacune un nouveau coup d'archet : il en est de même de l'*allegretto* à 2 ou à 4 tems. Dans les pièces où il y a des trois pour deux, chaque note demande ordinairement un nouveau coup d'archet. Quant aux *siciliennes*, dont la mesure est $\frac{3}{4}$, le tems lent ; & la première de trois notes ; une croche pointée ; la seconde, une double croche ; & la troisième, une croche, on donne un nouveau coup d'archet à chaque note.

Je ne parlerai point ici du tems de la mesure où l'archet doit descendre ou monter, quoique cela fasse une partie considérable de l'*accent musical* ; parce que c'est un de ces principes fondamentaux que tout exécutant connoît.

Quant aux instrumens à vent, ils ne donnent le coup de langue qu'à la première de deux notes vites, & coulent l'autre, en observant de faire la première plus longue & plus forte que la seconde : 1°. parce que cela facilite l'exécution, & la rend beaucoup plus moëlleuse : 2°. parce que la première des deux notes est celle qui est effectivement dans l'harmonie, & que l'autre n'est qu'une note de goût ; cette seconde raison devoit porter tous les instrumens à observer cette règle. Dans les *siciliennes*, on donne le coup de langue, comme le coup d'archet.

Les hautbois & les bassons coulent ordinairement jusqu'à huit notes vites, à cause de la difficulté du jeu.

Quant aux chanteurs, l'*accent musical* est déterminé par les paroles mêmes : toutes les notes qui passent sous la même syllabe doivent aussi passer sous le même coup de gosier, à moins que ce ne soit une roulade ; alors cela dépend du bon goût & de l'habileté de l'exécutant. (M. de Castilhon.)

ACCENT. Sorte d'agrément du chant françois, qui se notoit autrefois avec la musique, mais que les maîtres de goût du chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon jusqu'à ce que les écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une note appuyée à une autre note non appuyée, placée sur le même degré : il consiste en un coup de gosier qui élève le son d'un degré pour reprendre à l'instant sur la note suivante le même son d'où l'on est parti ; plusieurs donnoient le nom de *plainte* à l'*accent*. Voyez le signe & l'effet de l'*accent* à la fig. 11. (J. J. Rousseau.)

* Cet agrément s'érit aujourd'hui avec la musique, comme Rousseau dit qu'on le faisoit autrefois. Il s'exprime par une *petite note*, ou par une note prise sur la valeur de celle qui la précède ; ainsi entre deux *ut noires*, si l'on veut faire entendre un *accent*, on fera du premier une croche pointée, & l'*accent* sera un *ré double-croche*, qui achèvera la valeur de la noire. (M. Framery.)

Bien des musiciens appellent, ou du moins appelloient autrefois *accent* un agrément consistant à faire entendre la note immédiatement au-dessus ou au-dessous de celle qui est notée, suivant que la note qui la précède est au-dessus ou au-dessous, & en diminuant la valeur de la note, sur laquelle on fait l'*accent*, de la valeur de ce même *accent*. Quelques anciens musiciens françois indiquoient cet *accent* par un crochet, les allemands par un petit trait, aujourd'hui on le marque par une petite note de la valeur que l'on veut donner à l'*accent*. Voyez ces signes & ces effets de l'*accent*, fig. 12.

Un autre *accent*, dont j'ai trouvé la marque & l'expression dans quelques auteurs, est celui fig. 2 ; & remarquez que le premier est celui qui est encore usité aujourd'hui.

Les auteurs qui ont écrit en allemand & en latin au 16^e & 17^e siècles, divisent l'*accent* en trois différentes sortes : 1°. *accentus intendens*, qui est celui fig. 12, n°. 2 : 2°. *accentus remittens*, qui est celui du n°. 1, fig. 12 : & 3°. *accentus varius* ou *circumflexus*, composé, pour ainsi dire, des deux précédens, & qui n'est que le *slauté* d'aujourd'hui. Voyez *Flauté*. (M. de Castilhon.)

ACCENT DOUBLE. Cet agrément que l'on note aujourd'hui tout du long, consiste à retrancher la moitié de la valeur d'une note, en anticipant celle qui la suit ; on le marquoit autrefois par deux petits traits verticaux parallèles. Sur la première note, voyez la marque & l'effet de l'*accent double*. (M. de Castilhon.)

ACCENTS. Les poëtes emploient souvent ce

mot au pluriel, pour signifier le chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithète, comme *doux, tendres, tristes accents*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine, car il vient de *canere cantus*, d'où l'on a fait *accentus*, comme *concentus*. (J. J. Rousseau.)

ACCENTS ECCLÉSIASTIQUES. On appelloit ci-devant ainsi les différentes inflexions de voix qu'on faisoit dans les églises catholiques en psalmodiant. Il y avoit,

1°. L'*accent immuable*, lorsque la voix restoit toujours sur le même ton.

2°. Le *moyen*, quand on abaissoit la voix de tierce sur une syllabe.

3°. Le *grave*, quand la voix tomboit de quinte.

4°. L'*aigu*, qui avoit lieu lorsqu'après avoir abaissé la voix de tierce pendant quelques syllabes, on reprenoit le premier ton.

5°. Le *modéré*, quand, après avoir élevé la voix de seconde pendant quelques syllabes, on reprenoit le premier ton.

6°. L'*interrogatif*, pour exprimer une interrogation; on élevoit la voix d'une seconde pour les derniers mots.

7°. Enfin, le *final*, quand la voix tomboit de quarte sur la dernière syllabe.

Il paroît qu'aujourd'hui les noms de ces accents ne sont plus d'usage, & quelques accents sont dans le même cas. Au moins je n'ai trouvé aucun de ces noms dans le *Traité historique & pratique sur le chant ecclésiastique* de l'abbé le Bœuf, que je crois le plus récent sur ce sujet; & cet auteur n'admet que le premier, le second, le troisième & le quatrième de ces accents, sans en rapporter les noms. (M. de Castillon.)

ACCENTS. (*Musique des hébreux.*) Quelques auteurs veulent que les accents des hébreux leur servissent aussi de notes. On peut voir l'opinion de Kircher à ce sujet dans sa *Musurgie*, liv. II. Nous ne mettons point ici ces accents, ni les traits de chant qu'ils indiquent suivant ce savant, parce que certainement jamais les anciens Juifs n'ont eu une musique si variée. (M. de Castillon.)

* Il paroît que les hébreux n'avoient d'autre musique que celle qui résultoit des accents de leur langue, du moins si l'on s'en rapporte au témoignage de deux Rabbins, cités par le docteur Buxtorff dans son traité *des points hébraïques*. Voici ce que dit l'un de ces rabbins, Elie Lévitte: « les accents » (& il entend par ce mot leurs signes matériels) » ont été inventés non-seulement pour distinguer » les périodes & les phrases, mais encore pour indiquer & exprimer la modulation & le chant. Ainsi » il n'y a dans notre langue aucun mot sans un accent » qui en désigne la modulation particulière. On voit que suivant cet auteur, les accents servent indifféremment pour bien parler & pour chanter, & que leurs signes matériels sont autant de notes de musique. L'autre rabbin, nommé Efedde, s'exprime ainsi dans sa grammaire: « Il y a dans la langue hé-

braïque d'autres signes nommés *accens*, destinés à perfectionner le sens des paroles & à suppléer à la manière commune de parler; car l'expérience nous apprend que la parole imprime plus vivement dans l'esprit l'idée des objets, lorsqu'elle est modifiée par les diverses inflexions de la voix, par l'abaissement & l'élévation des tons, par les repos & les syncopes, & par toutes ces inflexions qui expriment la plainte, la prière, &c. »

Les Juifs regardoient les accents comme une chose si importante, que des rabbins ont prétendu que Dieu lui-même avoit révélé à Moïse, sur le mont Sinaï, la manière de noter les accents. On ne peut donc guère douter que dans la lecture publique des livres sacrés, cette variété harmonieuse d'accents, rendue avec précision par des voix justes & sonores, ne produisit une véritable espèce de chant. L'hébreu, prononcé encore aujourd'hui dans les synagogues avec l'emphase & la gravité que comportent les cérémonies religieuses, paroît avoir une profodie très-marquée & très-musicale, qui fait concevoir ce que devoit être la langue grecque prononcée avec les tems réguliers & les intonations fixes, attachés à sa profodie & à ses accents. (M. Suard.)

ACCIACATURA. Ce mot italien qui n'a, que je sache, aucun correspondant en français, signifie un agrément qui ne peut avoir lieu que dans l'accompagnement du clavecin, ou quand celui-ci a une partie obligée à exécuter, où il y a des arpeges. L'*acciatura* consiste à frapper dans un accord une ou plusieurs notes qui n'y appartiennent pas, mais qui se trouvent entre les notes qui sont l'accord. On comprend aisément qu'il faut avoir des doigts de reste, & qu'il faut d'abord laisser échapper les notes qui sont l'*acciatura*. Il me semble qu'on ne doit faire aucun agrément dans l'accompagnement; il n'est fait que pour faire valoir la partie principale, comme l'observe M. Rousseau. Voyez les fig. 15 & 16. (M. Castillon.)

* Malgré l'avis de l'auteur de l'article précédent, je crois que ces notes intermédiaires ne peuvent nuire à la partie principale. Il ne faut pas les considérer comme agréments, mais comme liaisons d'un accord à l'autre. L'accompagnateur, pour peu qu'il ait de goût, n'emploie dans l'*acciatura* que les notes qui servent au chant. Il en résulte que l'harmonie n'étant frappée que sur les tems principaux, quelquefois même sur le premier tems seulement; & le reste étant rempli par une simple mélodie, le chant en est plus découvert & mieux senti. Au reste les italiens donnent une autre définition de l'*acciatura*. C'est, selon eux, un agrément qu'on pratiquoit autrefois sur le clavecin, en frappant soit de la basse, soit au-dessus avec la note d'harmonie la note inférieure; non pas successivement, comme dans l'*appoggiatura*, mais simultanément, pour lui donner un son moins déterminé. Ce mot vient d'*acciacare*, qui signifie écraser, écasher. Cette étymologie prouve assez que la dernière acception est la seule qui soit juste.

Les allemands ont de ce mot une idée également éloignée de son véritable sens : ils appellent *acciacatura*, l'accord de dominante suspendue sur la tonique : au moins telle est la définition que nous en a donnée un célèbre compositeur allemand. Il paroît même que cette idée commence à être adoptée parmi les maîtres Italiens. Voici comment M. Telfori définit l'*acciacatura* dans son ouvrage intitulé : *la musica ragionata*.

« Le mot d'*acciacatura*, fort en usage parmi nos musiciens, & sur-tout les clavecinistes, n'est véritablement autre chose qu'une suspension ou un retardement d'une ou de plusieurs parties qui se mêlent à l'accord qui suit directement ». (M. Framery.)

** Marpourg, savant compositeur allemand & auteur d'une *histoire de la musique* dans sa langue, nous paroît un témoin irrécusable de la manière dont ses compatriotes emploient le mot *acciacatura*. Voici ce qu'il en dit : « Au lieu de mouvoir les deux touches alternativement, on les frappe souvent toutes deux en même tems ; mais on ne garde la note accidentelle que jusqu'à la moitié de sa valeur, pour faire entendre ensuite la note essentielle seule. Cette espèce de pincé s'appelle *pincé étouffé*, en italien *acciacatura*, & l'on s'en sert beaucoup dans la basse. En passant du *piano* au *forte*, on le peut employer avec succès pour renforcer l'harmonie ». (*Principes du clavecin* 1756, p. 64 §. 2.)

Nous trouvons dans un bon ouvrage élémentaire écrit en italien par *Vincenzo Manfredini*, une explication du mot *acciacatura*, qui jointe à l'exemple qu'on trouvera (fig. 7), de la manière dont elle s'exécute sur différents accords, nous paroît en donner une idée encore plus précise & plus complète que les articles qu'on a lus plus haut. Nous allons traduire le passage. « Les *acciacature* sont certains intervalles qui dans l'accompagnement s'ajoutent aux accords pour en tirer une harmonie plus brillante. Ces intervalles sont, dans l'accord consonant, la seconde superflue, la quarte majeure ou la septième majeure. Dans l'accord dissonant c'est aussi la même seconde ou la même quarte. Dans celui de sixte mineure, c'est la quinte ; dans celui de sixte majeure, c'est la quinte superflue, &c. Les *acciacature* sont encore d'un meilleur effet, quand les accords sont exécutés en forme d'arpèges, comme on le pratique en accompagnant les récitatifs. Il faut observer que ces notes ajoutées doivent être seulement frappées & abandonnées aussi-tôt, parce que de semblables intervalles n'appartiennent point aux accords dans lesquels on les place. (Voyez l'exemple, fig. 17. (M. Suard.)

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *accidents* ou *signes accidentels*, les bémols, dièses ou béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un air. & qui, par conséquent, n'étant pas à la clef, ne se rapportent pas au mode ou ton

principal. Voyez DIESE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.

On appelle aussi *lignes accidentelles*, celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, pour placer les notes qui passent son étendue. Voyez LIGNE, PORTÉE. (J. J. Rousseau.)

ACCOLADE, en *Musique*, est un trait tiré à la marge de haut en bas, par lequel on joint ensemble dans une partition les portées de toutes les différentes parties. Comme toutes ces parties doivent s'exécuter en même tems, on compte les lignes d'une partition, non par le nombre des portées, mais par celui des *acolades* ; car tout ce qui est sous une *acolade* ne forme qu'une seule ligne. Voyez PARTITION. (J. J. Rousseau.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un concert accompagne de l'orgue, du clavecin, ou de tout autre instrument d'accompagnement. Voyez ACCOMPAGNEMENT.

Il faut qu'un bon *accompagnateur* soit grand musicien, qu'il sache à fond l'harmonie, qu'il connoisse bien son clavier, qu'il ait l'oreille sensible, les doigts souples & le goût sûr.

C'est à l'*accompagnateur* de donner le ton aux voix & le mouvement à l'orchestre. La première de ces fonctions exige qu'il ait toujours sous un doigt la note du chant pour la ressaisir au besoin & soutenir ou remettre la voix, quand elle faiblit ou s'égare. La seconde exige qu'il marque la basse & son accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire sentir la mesure aux concertans, sur-tout au commencement des airs. (J. J. Rousseau.)

* On donne aussi ce nom à celui qui, sur un instrument, comme violon, flûte, basse, &c, exécute une seule partie, pour accompagner la voix ou un autre instrument. Il n'est pas nécessaire qu'il ait autant de qualités que celui qui accompagne avec l'harmonie : il suffit qu'il soit bon lecteur ; qu'il ait l'oreille très-déliée sur l'intonation & sur la mesure, & sur-tout qu'il se défende scrupuleusement de l'ambition trop ordinaire de briller aux dépens de la partie principale. Lorsqu'il accompagne une voix, si cette voix vient à blesser l'intonation, il doit renforcer la sienne, pour tâcher de lui rendre le sentiment du ton qu'elle a perdu, ou pour couvrir au moins sa faute par un éclat qui la dérobe en partie aux auditeurs. Si la voix presse ou ralentit la mesure, & qu'il ne puisse la ramener, il doit presser ou ralentir le mouvement avec elle, en un mot lui être entièrement soumis ; & si l'on en excepte les moments où la voix se repose, & lui permet de paroître à son tour, il doit être dans tout le reste plutôt soupçonné qu'entendu. Voyez ACCOMPAGNER. (M. Framery.)

On trouvera dans les trois articles suivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. f. m. C'est l'exécution d'une harmonie complète & régulière sur un instrument propre à la rendre, tel que l'orgue, le cla-

vecin, le théorbe, la guitare, &c. Nous prendrons ici le clavecin pour exemple, d'autant plus qu'il est presque le seul instrument qui soit demeuré en usage pour l'accompagnement.

On y a pour guide une des parties de la musique, qui est ordinairement la basse. On touche cette basse de la main gauche, & de la droite l'harmonie indiquée par la marche de la basse, par le chant des autres parties qui marchent en même tems, par la partition qu'on a devant les yeux, ou par des chiffres qu'on trouve ajoutés à la basse. Les italiens méprisent les chiffres; la partition même leur est peu nécessaire; la promptitude & la finesse de leur oreille y supplée, & ils accompagnent fort bien sans tout cet appareil: mais ce n'est qu'à leur disposition naturelle qu'ils sont redevables de cette facilité; & les autres peuples qui ne sont pas nés comme eux pour la musique, trouvent à la pratique de l'accompagnement des obstacles presque insurmontables; il faut des dix à douze années pour y réussir passablement. Quelles sont donc les causes qui retardent ainsi l'avancement des élèves, & embarrassent si long-tems les maîtres, si la seule difficulté de l'art ne fait point cela?

Il y en a deux principales: l'une dans la manière de chiffrer les basses; l'autre dans les méthodes d'accompagnement. Parlons d'abord de la première.

Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses sont en trop grand nombre. Il y a si peu d'accords fondamentaux pour quoi faut-il tant de chiffres pour les exprimer? Ces mêmes signes sont équivoques, obscurs, insuffisants. Par exemple, ils ne déterminent presque jamais l'espèce des intervalles qu'ils expriment, ou, ce qui pis est, ils en indiquent d'une autre espèce: on barre les uns pour marquer des dièses, on en barre d'autres pour marquer des bémols: les intervalles majeurs & les superflus, mêmes les diminués, s'expriment souvent de la même manière. Quand les chiffres sont doubles, ils sont trop confus; quand ils sont simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle; de sorte qu'on en a toujours plusieurs autres à sous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvénients? faudra-t-il multiplier les signes pour tout exprimer? mais on se plaint qu'il y en a déjà trop. Faudra-t-il les réduire? on laissera plus de choses à deviner à l'accompagnateur, qui n'est déjà que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puissent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux signes, perfectionner le doigter, & faire des signes & du doigter deux moyens combinés qui concourent en même tems à soulager l'accompagnateur. C'est ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de sagacité dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement. Nous exposons aux mots CHIFFRE & DOIGTER, les moyens qu'il propose. Passons aux méthodes.

Comme l'ancienne musique n'étoit pas si composée que la nôtre, ni pour le chant, ni pour l'har-

monie, & qu'il n'y avoit guère d'autre basse que la fondamentale, tout l'accompagnement ne consistoit que dans une suite d'accords parfaits, dans lesquels l'accompagnateur substituoit de tems en tems quelque sixte à la quinte, selon que l'oreille le conduisoit. Ils n'en savoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les modularions, renversé les parties, surchargé, peut-être gâté l'harmonie par une foule de dissonances, on est contraint de suivre d'autres règles. M. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle règle de l'octave (Voyez Règle de l'Octave); & c'est par cette méthode que la plupart des maîtres montrent aujourd'hui l'accompagnement.

Les accords sont déterminés par la règle de l'octave, relativement au rang qu'occupent les notes de la basse dans un ton donné. Ainsi le ton étant connu, la note de la basse continue aussi connue, le rang de cette note dans le ton, le rang de la note qui la précède immédiatement, le rang de celle qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup en accompagnant par la règle de l'octave, si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple & la plus naturelle: mais c'est ce qu'on ne doit guère attendre de la musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut être en Italie où l'harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altère ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses présentes? & tandis que l'accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts? A peine atteint-on un accord qu'un autre se présente; le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution: il n'y a qu'une habitude consommée de musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de musique d'un coup d'œil, qui puissent aider en ce moment; encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'accompagnateur le mieux exercé!

Attendra-t-on même pour accompagner que l'oreille soit formée, qu'on sache lire aisément & rapidement toute musique, qu'on puisse débrouiller à livre ouvert une partition? mais en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du doigter, fondée sur d'autres principes d'accompagnement que ceux qu'on a donnés jusqu'à M. Rameau.

Les maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs règles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des consonances, dont chaque dissonance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différents cas. Détail prodigieux, que la multitude des dissonances & de leurs combinaisons fait assez sentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Il y en a qui conseillent d'apprendre la composition avant que de passer à l'accompagnement; comme si l'accompagnement n'étoit pas la composition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au compositeur. C'est comme si l'on proposoit de commencer par se faire orateur pour apprendre à lire.

Combien de gens au contraire veulent qu'on com-

mence par l'accompagnement à apprendre la composition ? & cet ordre est assurément plus raisonnable & plus naturel.

La marche de la basse, la règle de l'octave, la manière de préparer & de sauver les dissonances, la composition en général, ne concourent qu'à indiquer la succession d'un seul accord à un autre ; de sorte qu'à chaque accord, nouvel objet, nouveau sujet de réflexion. Quel travail continuel ! Quand l'esprit sera-t-il assez instruit & l'oreille assez exercée pour que les doigts ne soient plus arrêtés ?

Telles sont les difficultés que M. Rameau s'est proposé d'applanir par ses nouveaux chiffres, & par ses nouvelles règles d'accompagnement.

Voici en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée.

Il n'y a dans l'harmonie que des consonances & des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonans & dissonans.

Chacun de ces accords est fondamentalement divisé par tierces. (C'est le système de M. Rameau.) Le consonant est composé de trois notes, comme *ut, mi, sol* ; & le dissonant de quatre, comme *sol, si, ré, fa* : laissant à part la supposition & la suspension, qui, à la place des notes dont elles exigent le retranchement, en introduisent d'autres comme par licence : mais l'accompagnement n'en porte toujours que quatre. Voyez *Supposition & suspension*.

Où des accords consonans se succèdent, ou des accords dissonans sont suivis d'autres dissonans, ou les consonans & les dissonans sont entrelacés.

L'accord consonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonans fournit autant de toniques, & par conséquent de changements de ton.

Les accords dissonans se succèdent ordinairement dans un même ton, si les sons n'y sont point altérés. La dissonance lie le sens harmonique. Un accord y fait souhaiter l'autre, & fait sentir en même tems que la phrase n'est pas finie. Si le ton change dans cette succession, ce changement est toujours annoncé par un dièse ou par un bémol. Quant à la troisième succession, savoir, l'entrelacement des accords consonans & dissonans, M. Rameau la réduit à deux cas seulement, & il prononce en général, qu'un accord consonant ne peut être précédé d'un autre dissonant que de celui de septième de la dominante tonique, ou de celui de sixte-quinque de la sous-dominante, excepté dans la cadence rompue & dans les suspensions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il nous paroît que l'accord parfait peut encore être précédé de l'accord de septième diminuée, & même de celui de sixte superflue ; deux accords originaux, dont le dernier ne se renverse point.

Voilà donc trois textures différentes des phrases harmoniques : 1°. des toniques qui se succèdent & forment autant de nouvelles modulations : 2°. des dissonances qui se succèdent ordinairement dans le

même ton : 3°. enfin des consonances & des dissonances qui s'entrelacent, & où la consonance est, selon M. Rameau, nécessairement précédée de la septième de la dominante, ou de la sixte-quinque de la sous-dominante. Que reste-il donc à faire pour la facilité de l'accompagnement, sinon d'indiquer à l'accompagnateur qu'elle est celle de ces textures qui regne dans ce qu'il accompagne ? Or, c'est ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de son invention.

Un seul signe peut aisément indiquer le ton, la tonique & son accord.

De là se tire la connoissance des dièses & des bémols qui doivent entrer dans la composition des accords d'une tonique à une autre.

La succession fondamentale par tierces ou par quintes, tant en montant qu'en descendant, donne la première texture des phrases harmoniques toute composée d'accords consonans.

La succession fondamentale par quintes ou par tierces en descendant, donne la seconde texture, composée d'accords dissonans ; savoir, des accords de septième, & cette succession donne une harmonie descendante.

L'harmonie ascendante est fournie par une succession de quintes en montant, ou de quatrièmes en descendant, accompagnée de la dissonance propre à cette succession, qui est la sixte ajoutée ; & c'est la troisième texture des phrases harmoniques ; cette dernière jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau quoiqu'il en ait découvert le principe dans la cadence qu'il appelle *irégulière*. Ainsi, par les règles ordinaires, l'harmonie qui naît d'une succession de dissonances descend toujours, quoique selon les vrais principes & selon la raison, elle doit avoir en montant une progression tout aussi régulière qu'en descendant.

Les cadences fondamentales donnent la quatrième texture des phrases harmoniques, où les consonances & les dissonances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs & peu nombreux, qui puissent en même tems indiquer, quand il le faut, la dissonance en général ; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément, puis on les fait se succéder les unes aux autres sur chaque ton & sur chaque mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'accompagnement en six mois, qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. Voyez MUSIQUE, HARMONIE, BASSE FONDAMENTALE, BASSE CONTINUE, PARTITION, CHIFFRER, DOIGTER, CONSONANCE, DISSONANCE, RÈGLE DE L'OCTAVE, COMPOSITION, SUPPOSITION, SUSPENSION, TON, CADENCE, MODULATION, &c.

A l'égard de la manière d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des règles qu'on en peut donner, je me

contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun accompagnateur.

I^o. Quoique suivant les principes de M. Rameau, on doive toucher tous les sons de chaque accord, il ne faut pas toujours prendre cette règle à la lettre. Il y a des accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des accords dissonants, sur-tout dans les accords par supposition, il y a quelque son à retrancher pour en diminuer la dureté ; ce son est souvent la septième, quelquefois la quinte, quelquefois l'une & l'autre. On retranche encore assez souvent la quinte ou l'octave de la basse dans les accords dissonants, pour éviter des octaves ou des quintes de suite, qui peuvent faire un mauvais effet, sur-tout aux extrémités ; & par la même raison, quand la note sensible est dans la basse, on ne la met pas dans l'accompagnement ; au lieu de cela, on double la tierce ou la sixte de la main droite. On doit éviter aussi les intervalles de seconde, & d'avoir deux doigts joints ; car cela fait une dissonance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occasions où l'expression la demande. En général on doit penser, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les accords, il a bien plus d'égard à la mécanique des doigts & à son système particulier d'accompagnement, qu'à la pureté de l'harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil accompagnement, il faut chercher à le rendre agréable & sonore, & faire qu'il nourrisse & renforce la basse, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que si l'on demande comment ce retranchement de sons s'accorde avec la définition de l'accompagnement par une harmonie complète, je réponds que ces retranchements ne sont, dans le vrai, qu'hypothétiques & seulement dans le système de M. Rameau ; que, suivant la nature, ces accords, en apparence ainsi mutilés, ne sont pas moins complets que les autres, puisque les sons qu'on y suppose ici retranchés les rendroient choquants & souvent insupportables ; qu'en effet les accords dissonants ne sont point remplis dans le système de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conséquent des accords défectueux dans celui-ci sont complets dans l'autre ; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte souvent de la règle générale, & l'accompagnement le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'usage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'accompagnement au caractère de la musique, & à celui des instruments ou des voix que l'on doit accompagner : ainsi dans un chœur on frappe de la main droite les accords pleins ; de la gauche on redouble l'octave ou la quinte, quelquefois tout l'accord. On en doit faire autant dans le récitatif italien ; car les sons de la basse n'y étant pas soutenus, ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur harmonie, & de manière à rappeler fortement & pour

long-tems l'idée de la modulation. Au contraire ; dans un air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible à accompagner, on retranche des sons, on arpège doucement, on prend le petit clavier : en un mot, on a toujours attention que l'accompagnement, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le chant, ne le gêne & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le son dans une note longue ou une tenue, que ce soit plutôt au commencement de la mesure ou du tems fort, que dans un autre moment : on ne doit rebatte qu'en marquant bien la mesure. Dans le récitatif italien, quelque durée que puisse avoir une note de basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son accord ; on restrappe seulement l'accord quand il change sur la même note : mais quand un accompagnement de violons règne sur le récitatif, alors il faut soutenir la basse & en arpéger l'accord.

IV. Quand on accompagne de la musique vocale, on doit par l'accompagnement soutenir la voix, la guider, lui donner le ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne : l'accompagnateur ayant toujours le chant sous les yeux & l'harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la voix ne s'égare. Voyez *Accompagnateur*.

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la musique italienne comme la françoise. Dans celle-ci il faut soutenir les sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'harmonie, autant qu'il se peut ; jouer proprement la basse ; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'italien, il faut frapper simplement & détacher les notes de la basse, n'y faire ni trills, ni agréments, lui conserver la marche égale & simple, qui lui convient : l'accompagnement doit être plein, sec & sans arpéger. On y peut, sans scrupule, retrancher des sons : mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait entendre ; en sorte qu'ils se fondent dans l'harmonie & se marient bien avec la voix. Les italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire un moment l'oreille du chant, & leurs accompagnements sont toujours dirigés sur ce principe, que le plaisir & l'attention s'évaporent en se partageant.

VI. Quoique l'accompagnement de l'orgue soit le même que celui du clavecin, le goût en est très-différent. Comme les sons de l'orgue sont soutenus, la marche en doit être plus liée & moins sautillante. Il faut lever la main entière le moins qu'il se peut ; glisser les doigts d'une touche à l'autre, sans ôter ceux qui, dans la place où ils sont, peuvent servir à l'accord où l'on passe. Rien n'est si désagréable que d'entendre bacher sur l'orgue cette espèce d'accompagnement sec, arpégé, qu'on est forcé de pratiquer sur le clavecin. (Voyez le mot *Doigt*.) En général l'orgue, cet instrument si sonore & si majestueux ;

tuieux, ne s'associe avec aucun autre; & ne fait qu'un mauvais effet dans l'accompagnement, si ce n'est tout au plus pour fortifier les rippienes & les cœurs.

On appelle encore accompagnement, toute partie de basse ou d'autre instrument, qui est composée sous un chant pour y faire harmonie. Ainsi un solo de violon s'accompagne du violoncelle ou du clavicécin, & un accompagnement de flûte se marie fort bien avec la voix. L'harmonie de l'accompagnement ajoute à l'agrément du chant, en rendant les sons plus sûrs, leur effet plus doux, la modulation plus sensible, & portant à l'oreille un témoignage de justesse qui la flatte: il y a même, par rapport aux voix, une forte raison de les faire toujours accompagner de quelque instrument, soit en partie, soit à l'unisson: car quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la voix se modifie naturellement, selon les loix du tempérament (voyez *Tempérament*), cependant l'expérience nous dit que les voix les plus justes & les mieux exercées ont bien de la peine à se maintenir long-tems dans la justesse du ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement; & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'harmonie d'un instrument est employée; elle maintient la voix dans le même diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt quand elle s'égare. La basse est de toutes les parties la plus propre à l'accompagnement, celle qui soutient le mieux la voix & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'harmonie fondamentale. (*J. J. Rousseau.*)

* Cette foule de difficultés que Rousseau a vues dans l'art de l'accompagnement, ne naissent que du système de la basse fondamentale dont il ne pouvoit jamais se distraire, quoi qu'il eût l'air de ne le pas estimer. Ce système qui oblige à voir toujours un accord complet dans chaque corps d'harmonie, & qui en assujettit la succession à une marche déterminée, devoit en effet multiplier les obstacles. Les suppressions que Rousseau exige, devenues nécessaires pour la facilité de l'exécution & la clarté de l'harmonie, rendoient cette étude encore plus embarrassante; & la nouvelle méthode qu'il propose d'après Rameau, & que l'usage n'a point adoptée, n'auroit fait que changer la difficulté sans la diminuer beaucoup. Les allemands, dont le système d'accompagnement est le même que celui des italiens, mais qui se sont beaucoup plus répandus en France, nous ont appris une manière d'accompagner simple, facile, & telle qu'au lieu de huit à dix années que demande Rousseau, un jeune élève, d'une intelligence médiocre, est en état de tout accompagner au bout de six mois. Repassons sur l'article de Rousseau.

« Les italiens méprisent les chiffres, dit-il; la partition même leur est peu nécessaire . . . ils ac-

compagnent fort bien sans tout cet appareil ».

Les italiens méprisent les chiffres quand ils ont la partition sous les yeux, parce que les chiffres ne sont & ne doivent être que le signe représentatif des notes d'accompagnement, employées par le compositeur dans sa partition. D'ailleurs, ils sont peu dans l'habitude de plaquer les accords, si ce n'est dans le récitatif: ils préfèrent d'exécuter de la main droite ou le chant, ou les parties d'orchestre les plus saillantes. Il n'est donc pas vrai que la partition leur soit peu nécessaire: cependant ils peuvent quelquefois s'en passer. Ils accompagnent alors sur la basse jointe au chant; & l'on voit qu'exécutant l'une de la main gauche & l'autre de la main droite, ils n'ont plus qu'une note d'accompagnement à deviner pour compléter l'harmonie; car ils sont rarement entendus plus que le *trio*. Ils n'emploient un plus grand nombre de notes que lorsque l'effet exige une harmonie bruyante; & dans ce cas, l'accord est si bien déterminé par ce qui précède & par ce qui suit, qu'ils ne sauroient s'y tromper. Or, cet intervalle formé par la note de la basse & par celle du chant étant donné, la troisième note leur est facilement connue, soit par le rang que la note de basse tient dans le ton, (voyez *Première; Règle de l'octave*), soit par la règle des trois mouvemens (voyez *Mouvement*), soit par celle des cadences (voyez *Cadence*.)

« Les signes dont on se sert pour chiffrer les basses, ajoute Rousseau, sont en trop grand nombre . . . ils sont équivoques . . . ils ne déterminent presque jamais l'espèce d'intervalles qu'ils expriment . . . ils en déterminent d'une autre espèce. On barre les uns pour marquer des dièses; on en barre d'autres pour marquer des bémols . . . doubles, ils sont trop confus . . . simples, ils n'offrent presque jamais que l'idée d'un seul intervalle . . . ».

La multiplicité des chiffres vient de leur insuffisance à exprimer un accord complet. Chacun a cru avoir trouvé le signe le plus clair, a introduit sa méthode de chiffrer particulière: il en est résulté que les accompagnateurs ne pouvant concilier tant d'opinions diverses, ont renoncé à toutes, & qu'en France on ne chiffre plus. Il est une manière de chiffrer plus naturelle, moins dépendante des conventions; & sa simplicité qui la rend intelligible par-tout pays, la met à l'abri des inconvénients cités par Rousseau; c'est de désigner par les chiffres les seuls intervalles employés par le compositeur: ainsi lorsque le chant & la basse sont en tierce, les chiffres 5, 6 ou 7 marqueront la quinte, la sixte ou la septième dont cette tierce est accompagnée. Il ne s'agit pas en effet de savoir de combien de notes un accord peut être composé, mais seulement de connaître celles qui sont entrées dans l'intention de l'auteur. C'est toujours son idée qu'il faut rendre. Si l'accord doit être de quatre notes, il faut quelquefois deux chiffres, mais souvent un seul suffit. Par exemple, dans une cadence parfaite, la tierce

nante étant à la basse, & la tierce dans le chant; si l'auteur a voulu faire entendre la quinte & la septième, chiffrez d'un 7; l'accompagnateur fait, sans qu'on l'écrive, que la quinte entre naturellement dans cet accord.

Quant aux intervalles altérés, un seul signe suffit dans presque tous les cas pour les désigner; le sentiment de la modulation en détermine assez la nature, & il ne peut y avoir d'équivoque comme le dit Rousseau. Quand on exprimeroit de la même manière les intervalles superflus & les diminués, il est impossible que dans le même ton on les prenne l'un pour l'autre. Un dièse ou un bémol fait connoître quand l'intervalle est majeur ou mineur accidentellement; quand il est naturellement le signe est inutile.

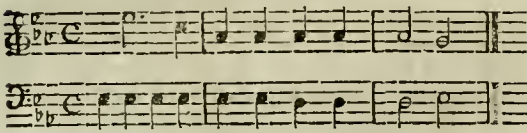
La règle de l'octave est donc plus que suffisante pour l'accompagnateur. Le rang que la note de basse occupe dans le ton étant connu, étant déterminé par le chiffre, il ne peut se tromper si le compositeur a suivi l'harmonie la plus simple; & s'il s'en est écarté les chiffres l'indiqueront assez.

Soit, par exemple, le ton en *mi* bémol.

Première mesure: basse, *mi* bémol toute la mesure; chant, *mi* bémol blanche pointée, *ut* noire.

Seconde mesure: basse, deux *mi* bémol, deux *ré* noires; chant, *la* bémol toute la mesure.

Troisième mesure: basse, *ré*, *mi* bémol deux blanches; chant, *la* bémol, *sol* deux blanches.



L'accompagnateur qui connoît le ton & le mode du ton, sera, sans avoir besoin de chiffre, un accord parfait majeur, $\frac{4}{3}$ sur les trois premiers tems de la première mesure; *ut* du chant faisant sixte avec la basse, lui indique, d'après la règle de l'octave, la sixte & quarte $\frac{4}{3}$: on l'écrira si l'on veut.

Sur le *mi* de la seconde mesure, il ne fera point $\frac{4}{3}$, parce qu'alors l'harmonie seroit syncopée; il fera l'accord de seconde qui sera chiffree d'un seul 2; les autres notes restant dans leur état. Sur le *ré*, la règle de l'octave lui indique la fausse quinte, & c'est l'accord qu'il seroit naturellement s'il n'y avoit ni chiffre, ni partition; mais il a plu à l'auteur de substituer la septième diminuée à la fausse quinte; un 7 avec une altération quelconque (une barre est la plus usitée) l'en avertira sans qu'il puisse s'y tromper.

Ce *ré* de la basse subsiste au commencement de la troisième mesure, mais l'auteur en a voulu changer l'harmonie. L'*ut* bémol qui faisoit précédemment septième diminuée, est descendu sur le *si* bémol: le signe ordinaire de la fausse quinte $\frac{4}{3}$ le lui fait connoître au défaut de la partition. Cet exemple

est tiré du premier chœur de l'*Alceste italienne* de M. Gluck.

La méthode de Rameau que Rousseau donne comme simplifiée, paroitra sans doute beaucoup plus compliquée que celle-ci, en ce qu'elle oblige sans cesse l'accompagnateur de se rappeler à quelle espèce de texture appartient ce qu'il exécute; texture qui peut varier selon l'intention du compositeur. D'ailleurs elle a l'inconvénient de présenter toujours l'accord comme complet, & d'exposer l'accompagnateur à exprimer des notes que le compositeur a eu des raisons de ne pas faire entendre. Rousseau en donne la preuve lui-même, n°. 1 de ses observations, & elle suffit pour détruire la méthode de Rameau; seulement il laisse arbitraires les suppressions qu'il exige, & elles ne sauroient l'être; celui qui accompagne doit suivre en cela, comme dans le reste, l'intention du compositeur.

Quant à l'observation, n°. 5, sur la différente manière d'accompagner la musique italienne & la française, elle n'existe plus aujourd'hui. Mais il n'est pas exactement vrai de dire que « les italiens » ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement qui puisse distraire un moment l'oreille » du chant ». Les accompagnements figurés (voyez ce mot) qu'ils écrivent pour l'orchestre, ne font pas un moins bon effet exécutés sur le clavecin, & les accompagnateurs qui connoissent bien leur clavier, se gardent bien de les négliger.

On a donné dans l'ancienne encyclopédie des règles pour accompagner sans chiffres, sans partition, sans avoir même la partie du chant; mais on avoue que ces règles sont insuffisantes. Elles le sont si bien en effet, nous croyons si impossible de bien accompagner sans quelques unes de ces données, que nous jugeons inutile de les répéter ici.

ACCOMPAGNEMENT FIGURÉ. C'est l'accompagnement qui, exécuté par l'orchestre, est destiné à soutenir, à embellir, à seconder le chant; quelquefois à le contrarier, à suppléer à ce qui lui manque; à le compléter.

Avant l'invention de l'harmonie, l'accompagnement des instrumens & des voix, tout composé d'unissons & d'octaves, ne pouvoit servir qu'à renforcer le chant principal, à donner aux sons plus d'intensité. Telle étoit probablement la musique ancienne; mais lorsqu'on a connu le mélange heureux des diverses consonnances, les voix ont été chargées de remplir des parties différentes, & les instrumens se sont partagés ainsi que les voix. On a tracé à chacun d'eux des routes tantôt parallèles, tantôt obliques, qui toutes néanmoins tendissent à un même but, produisissent un seul résultat.

Ce concours harmonieux pouvoit plaire un moment à l'oreille, en la remplissant d'un bruit flatteur; mais il n'étoit susceptible d'aucun dessin, d'aucune expression. Chacune des parties ayant un droit égal à l'attention des auditeurs, elle n'étoit pas plus attirée vers l'une que vers l'autre: leurs fibres ébranlées par des forces égales produisoient

des sensations multipliées qui s'affoiblissoient mutuellement. On a senti qu'on pouvoit donner à l'art plus d'étendue, & que pour y parvenir il falloit faire choix d'une partie principale, à laquelle toutes les autres seroient subordonnées, & qui seroit chargée du sentiment que l'on voudroit particulièrement exprimer. C'est la voix ordinairement qui exécute cette partie principale : quelquefois c'est un instrument, comme dans les concertos. Cette voix peut être accompagnée aussi par d'autres voix ; mais elle l'est plus fréquemment & avec plus d'avantage par les instruments de l'orchestre, dont les sons d'une nature différente lui permettent plus aisément de se détacher.

La première loi de l'*accompagnement* est donc de laisser entendre le chant d'une manière très-distincte. Destiné à seconder la mélodie, il ne doit pas lutter contre elle. Plus le compositeur aura voulu répandre dans le chant d'agrément & de graces, plus l'*accompagnement* doit en être privé. Ainsi dans le *cantabile*, par exemple, où le chanteur a le droit de semer tous les ornemens que lui inspire le goût, l'*accompagnement* doit être extrêmement simple : qu'il indique seulement l'harmonie ; évitez dans l'étendue d'une même mesure les intervalles disjoints, tout ce qui a la moindre apparence de chant. Laissez même quelquefois à la basse seule le soin de marquer les tems forts ; elle est plutôt l'appui de l'harmonie qu'un véritable *accompagnement*.

Mais la voix ne sauroit tout dire ; elle se repose quelquefois, & souvent son repos ne doit pas être un silence. C'est à l'orchestre à remplir ces intervalles, mais alors la partie principale a seulement changé de lieu, au lieu d'être remplie par la voix, elle l'est par un ou par plusieurs instruments de l'orchestre, auquel les autres servent d'*accompagnement*. Si le goût musical demande qu'une phrase de chant soit répétée, mais qu'en même tems l'expression ou la convenance poétique ne permette ce retour qu'à une partie de cette même phrase, vous y supplérez par l'*accompagnement* : c'est lui qui complète la pensée. A-t-on à exprimer de ces idées intermédiaires auxquelles il semble qu'on réponde quand on s'entretient avec soi-même, la symphonie est encore chargée de cet emploi. Il s'établit alors entre elle & le chant une sorte de dialogue. La voix rend les pensées qui échappent au personnage dramatique ; la symphonie indique celles qu'il ne dit pas ; elle est, pour ainsi dire, son organe intérieur. Mais dans ces cas où l'orchestre est le rival de la voix, il est lui-même partie principale. Les phrases de chant également partagées entre l'une & l'autre ne sont jamais confondues : elles ne se font point entendre à la fois, mais toujours successivement.

Si votre chant est très-marqué ; si les graces de la mélodie & l'expression des paroles consistent principalement dans les formes ; si enfin, loin de permettre au chanteur de les altérer, vous avez intérêt à les rendre plus sensibles, l'*accompagnement* vous

en fournit les moyens : que les violons doublent votre chant, soit à l'unisson ou à l'octave, soit à la tierce ou à la sixte (car l'unité n'est pas détruite entre les parties, tant qu'elles ont une marche parallèle) ; que la viole suive la basse & ne la quitte que dans les cas rares où vous voulez remplir l'harmonie. Avez-vous même une phrase privilégiée que vous vouliez rendre plus faillante ? que tous vos instruments l'accompagnent à l'unisson : l'absence de l'harmonie la fera ressortir davantage ; ainsi l'acteur habile détache d'une tirade le vers qu'il veut faire remarquer, & abandonne, pour le rendre plus sensible, la cadence de la déclinaison.

Ce genre d'*accompagnement* où le chant est doublé par une partie de l'orchestre, est celui qu'on emploie le plus ordinairement, parce que c'est à la voix que l'expression est le plus souvent réservée. Mais si vous avez à exprimer la crainte, la fureur, le désespoir, quelque passion violente, la voix n'y peut suffire, & c'est à l'orchestre à suppléer au défaut de ses moyens. C'est pour ces moments que sont réservés ces groupes uniformes de sons, ces batteries constantes qui inspirent aux auditeurs le trouble qu'il doit supposer dans l'ame de l'acteur. C'est ce que les italiens appellent *ostinazione*, & ce que nous nommons *accompagnement contraint*. Le plus grand effet doit résulter de cet *accompagnement*, mais il faut qu'il soit fait avec beaucoup d'adresse. Le chant de la voix doit être extrêmement simple, tel même, qu'il paroîtroit nud s'il étoit isolé. Il semble alors que le personnage trop agité pour rendre ce qu'il éprouve, se contente d'en faire le récit & laisse à la symphonie le soin de l'exprimer. Si quelque trait de chant échappé à l'orchestre ou à la voix, vient interrompre ce désordre, que l'*ostinazione* cesse, pour reprendre ensuite. Gardez-vous soigneusement d'employer deux puissances à la fois. L'air de Didon :

Hélas ! pour nous il s'expose,

peut servir de modèle en ce genre.

Quelquefois dans le genre gracieux même on emploie l'*accompagnement contraint*, mais il faut alors qu'il soit très-monotone ; point d'écart, point d'intervalles brillants ; rien qui puisse distraire de l'attention que la mélodie exige. C'est un ruisseau dont l'uniforme & doux murmure loin d'interrompre la rêverie, ne semble fait que pour l'inspirer ; que cet *accompagnement* ne soit exécuté que par une partie de l'orchestre, comme la viole, les seconds violons ; que les premiers, que les dessus en général doublent le chant & soutiennent la voix. Consultez pour exemple l'air de Renaud :

Barbare amour, tyran des cœurs.

Le genre comique ordinairement exécuté par des chanteurs moins habiles, où les airs de basse sont plus multipliés, où la mélodie à des formes moins précieuses, & où l'on donne à l'orchestre plus de

choses à exprimer, admet plus fréquemment que tout autre l'accompagnement contraint.

Il nous reste à parler des accompagnements avec instrument obligé ; genre quelquefois agréable, mais sujet à beaucoup d'inconvénients, & dont il faut craindre d'abuser.

Que dans un monologue, un personnage dramatique s'entretienne avec sa pensée, avec l'écho, avec les objets qui l'entourent & auxquels le poète suppose une sorte de sensibilité, l'imitation de ces objets pourra être exprimée par un ou plusieurs instruments de l'orchestre, qui correspondront avec l'acteur en scène. Ainsi dans l'air de Dardanus (de Sacchini),

Jour heureux, espoir enchanteur ;

le basson & le hautbois, en répétant alternativement le chant de la voix même, en y mêlant quelques traits analogues, semblent exprimer le calme qui vient d'être rendu au cœur de Dardanus, & que la nature animée partage avec lui. Mais trop souvent on n'a d'autre intention que celle de faire briller le talent de l'instrumentiste, & de mettre son habileté aux prises avec celle de la voix. Ce n'est alors qu'une symphonie concertante, un morceau de concert qui ne peut être admis dans le genre dramatique ; & puisque la voix a la faculté d'exprimer des idées, n'est-ce pas la dégrader que de la contraindre à ne rendre que des sons ?

Les instruments obligés servent quelquefois à peindre des objets physiques, comme le chant des oiseaux, le murmure d'un ruisseau, &c., mais il faut être sobre de ces sortes de peintures toujours imparfaites ; il faut sur-tout éviter de les rendre simultanées, de vouloir peindre trop d'objets à la fois. Qu'un personnage, par exemple, amené par le poète dans un paysage délicieux détaille le tableau de tout ce qui l'environne ; si le compositeur donne un roulis monotone aux seconds violons & aux violes, pour imiter le murmure des ruisseaux ; que les premiers violons, par des trilles plus riges, cherchent à peindre le frémissement du feuillage ; que des flûtes expriment la douceur des zéphirs ; que les hautbois, en opposition avec les bassons, y ajoutent le chant de différents oiseaux, & que la voix en même tems prononce les paroles qui servent d'interprètes à toutes ces imitations ; loin qu'il en résulte un tout agréable, toutes ces diverses expressions se détruiront l'une l'autre, on n'aura qu'un tableau vague & confus.

C'étoit le défaut de l'ancienne musique françoise, & Rousseau le lui reproche souvent. Comme on donnoit peu de chant à la partie principale, on tâchoit d'en donner à toutes les parties, & cette multiplicité de mélodie ne laissoit plus rien distinguer.

Nous avons étendu cet article pour donner une idée de la distribution des instruments d'orchestre, lorsqu'ils doivent servir d'accompagnement : en voici le résumé.

Que vos violons qui doivent exécuter les dessus

marchent le plus souvent parallèlement avec le chant, aux distances exigées par l'harmonie. Si vous destinez le second à un accompagnement contraint, que le chant du moins soit doublé par le premier ; car, encore une fois, c'est le chant que vous devez principalement faire entendre. Si vous vous écarter de cette règle pour l'espèce d'accompagnement indiqué plus haut, que ce soit rarement & seulement lorsqu'il s'agit de produire un grand effet. En général plus l'accompagnement contraint a de charmes, plus il faut craindre d'en abuser. On n'entend que trop aujourd'hui de ces batteries insignifiantes qui, n'ayant rien à exprimer, ne sont plus qu'un vain bruit. Si les paroles ne vous offrent point d'expression déterminée, contentez-vous d'y faire un chant gracieux, & de les accompagner simplement ; mais j'avoue qu'un beau chant est moins facile à trouver qu'un arpège.

Que vos violes chargées de la partie intermédiaire suivent la marche de la basse ; ne les employez même que pour remplir l'harmonie lorsque cela est nécessaire ; souvent elles servent avec succès à renforcer l'expression des seconds violons.

Ne prodiguez pas les instruments à vent. Les cors, les hautbois doivent être réservés pour les coups de force ; pour les oppositions des *forte au piano* ; pour remplir, par quelques traits de chant, les intervalles de la voix ; pour former de ces tenues qui lient l'harmonie, lorsque le reste de l'orchestre ne rend que des sons pincés ou détachés.

Soyez encore plus sobre du basson. Autrefois dans l'ancienne musique françoise, on écrivoit presque toujours pour cet instrument une partie séparée ; mais comme il ne donne guère, dans son diapason ordinaire, que des sons graves & sourds, cette partie intermédiaire ne pouvoit être qu'un remplissage le plus souvent confus. Aujourd'hui que les françois ont modelé leur style sur celui de l'Italie, on ne fait plus faire au basson que la partie de la basse, excepté dans les morceaux à instrument obligé, où on l'emploie quelquefois comme moyen d'expression ; ou pour servir de basse aux hautbois récitants.

Ce que j'ai dit en général des instruments à vent ; je le dirai des flûtes, des clarinettes, des tromboni, &c. On en peut faire un usage heureux dans quelques peintures, mais il faut en être avare comme remplissage, & se rappeler que Pergoleze & les compositeurs de son tems faisoient beaucoup d'effet sans tous ces moyens.

Il devroit être superflu de répéter ce conseil pour les trompettes & les timballes : ces instruments ne semblent faits que pour accompagner des marches, pour exprimer des combats. Cependant la manie de produire des effets est devenue si grande & les moyens si bornés, qu'on ne fait presque plus d'opéra sans timballes & sans trompettes. On en a mis jusque dans des airs de bergers. (M. Framéry.)

ACCOMPAGNEMENT, ACCOMPAGNER. Ces deux mots sont du nombre de ceux qui font le mieux sentir, combien le langage de la musique est

encore vague & imparfait. Nous aurons souvent occasion de faire remarquer ce défaut de précision dans des termes qu'on emploie souvent sans s'en rendre compte, & dont l'acception mal entendue ne laisse dans l'esprit que des notions incomplètes ou confuses, ce qui nuit beaucoup plus qu'on ne le croit aux progrès de l'art. On jugera toujours mal d'un art, lorsqu'on ne saura ni apprécier les moyens divers dont il se sert, ni discuter les principes de ses effets les plus intéressants; & l'artiste perdra un grand mobile d'encouragement & de lumière, lorsque le jugement de ses ouvrages ne sera soumis qu'à l'instinct aveugle d'un public ignorant, ou, ce qui est encore pis, aux idées vagues ou fausses des demi-connoisseurs. Quelques observations sur l'abus que de bons esprits ont fait quelquefois du mot *accompagnement*, vont servir à éclaircir & à justifier nos plaintes à cet égard.

On trouve dans le supplément de l'encyclopédie, un article *accompagnement*, écrit par un excellent littérateur qui n'a point étudié la musique. Nous n'avons pas eu devoir réimprimer ici cet article, parce que les principes qui y sont développés nous ont paru plus propres à répandre des nuages que des lumières sur le sujet qui y est traité.

Cet écrivain regarde d'abord le concours des instruments avec la voix, comme une des plus grandes licences que la musique s'est données: il cherche ensuite une hypothèse qui explique cette grande licence, & il en trouve le principe dans la nature.

Quel est ce principe? C'est la résonnance du corps sonore. On suit que chaque son est accompagné d'autres sons qui forment ensemble un accord. « Le premier modèle de l'accompagnement est donc ce composé harmonieux, & sa première règle est d'imiter l'accord donné par la nature ». Telle est la théorie de l'auteur.

Tout cela avoit déjà été avancé par Rameau, mais d'une manière plus générale. Ce grand théoriste ayant fondé tout son système d'harmonie sur la résonnance du corps sonore, s'étoit tellement passionné pour ce phénomène physique, qu'il finit par le regarder comme le principe même des mathématiques, & comme le symbole d'un des plus augustes mystères de notre religion. Dans un écrit, intitulé *Erreurs sur la musique*, ouvrage de sa vieillesse, où il entroit beaucoup d'humeur contre J. J. Rousseau, il avança que l'accompagnement représentoit le corps sonore. J. J. Rousseau lui répondit dans une autre brochure où il réfuta victorieusement cette assertion; & ce triomphe étoit facile. Pour peu qu'on ait les premières notions de l'harmonie, on voit évidemment que cette idée n'est pas soutenable. & il n'y a que l'ignorance de ces notions élémentaires qui puisse faire répéter une hypothèse si gratuite, dont on ne pourroit tirer aucun résultat utile, quand même elle seroit fondée. Nous nous dispensons de faire ici un étalage de connoissances musicales, qui seroient superflues pour les personnes instruites, & inutiles à celles

qui ne le sont pas; il nous suffit de dire que l'harmonie a été pratiquée avant qu'on eût découvert la résonnance du corps sonore, & que si l'on avoit pris ce phénomène pour guide dans les premiers accompagnements, il auroit exclus de l'harmonie non-seulement toute dissonance, mais même le mode mineur, qui est cependant aussi naturel & a été aussi en usage que le majeur dans notre ancienne musique d'église, à laquelle nous devons la conservation & les progrès de l'art.

L'auteur de l'article dont nous avons parlé, explique aussi la grande licence de l'accompagnement, par une espèce de fiction poétique, qui n'est pas aisée à comprendre. Une hypothèse métaphysique, quelque ingénieuse qu'elle puisse être, ne paroît pas bien propre à répandre du jour sur l'histoire & les procédés de la musique. Dans cet art, comme dans tous les autres, ce n'est qu'en tâtonnant & par degrés qu'on est arrivé aux plus belles découvertes. Nous croyons que pour expliquer l'origine & le principe de l'accompagnement, il est plus simple & plus sûr de rechercher quels en ont été les premiers essais & les progrès successifs.

Les peuples les plus grossiers ont chanté & ont eu des instruments de musique: il étoit naturel qu'ils exécutoient sur ces instruments, en même tems qu'avec les voix, les chants simples que leur inspiroit la nature.

Les hébreux chantoient leurs hymnes & leurs cantiques en s'accompagnant de divers instruments, & ils en avoient un très-grand nombre. Voyez l'article *Hébreux (musique des)*.

Le même usage étoit commun chez les Grecs. Democritus & Phémios dans Homère, Iolas dans Virgile, sont représentés comme des espèces de Bardes qui chantoient leurs vers en s'accompagnant de la lyre.

« Pourquoi, dit Aristote dans un de ses problèmes, une chanson nous fait-elle plus de plaisir accompagnée de la flûte que de la lyre? Est-ce que le doux mêlé au doux en devient plus agréable? ou seroit-ce que le son de la flûte a plus d'analogie avec la voix humaine? »

On sent que le poète qui chantoit ses vers ne pouvoit s'accompagner lui-même qu'avec un instrument à cordes, & qu'il falloit un autre musicien pour l'accompagner de la flûte. Il paroît que les grecs ne connoissoient pas l'usage d'accompagner le chant par un grand nombre d'instruments à la fois. « Pourquoi, dit encore Aristote dans un autre problème, aimons-nous mieux entendre une chanson accompagnée d'une seule flûte ou d'une seule lyre, que de plusieurs instruments? »

Les romains imitèrent les grecs dans l'usage d'unir au chant de la voix le son des instruments. Ils eurent même des orateurs qui se faisoient accompagner d'une flûte pendant qu'ils harangoient, sans doute pour diriger ou soutenir leur voix; pour la ramener à ses tons naturels, lorsque la chaleur de l'action l'en écartoit.

Dans les théâtres d'Athènes & de Rome, les acteurs déclamoient, ou plutôt chantoient au son des instrumens. C'étoit un véritable *accompagnement* musical, mais qui n'avoit rien de merveilleux : il n'y avoit là ni fiction ni convention poétique : c'étoit l'enfance de l'art.

Lorsque les bouleversements successifs des belles législations de la Grèce & de l'Italie eurent replongé l'esprit humain dans les ténèbres & presque anéanti jusqu'aux traces des beaux-arts, des restes imparfaits, mais précieux, de la musique ancienne se conservèrent dans les temples chrétiens.

Dans les premiers siècles, la musique de nos églises n'étoit exécutée que par des voix : ensuite elle fut accompagnée par des instrumens ; mais les voix & les instrumens chantoient à l'unisson ou à l'octave.

Lorsque le hasard ou l'observation eut fait percevoir que certains tons, quoique divers, pouvoient se faire entendre ensemble, non-seulement sans blesser l'oreille, mais en produisant un effet agréable, le contrepoint naquit. Alors les *accompagnemens* devinrent artificiels & variés ; mais comme ce nouvel art ne consistoit d'abord qu'à faire exécuter à l'instrument qui accompagnoit, une note différente pour l'intonation, mais égale en valeur à celle que chantoit la voix, il n'en résulta que de simples accords, & l'instrument ne faisoit proprement qu'*accompagner* la voix.

Lorsque la musique, sortant de l'enceinte des temples & se répandant dans la société, servit à l'amusement des cours & aux plaisirs des particuliers, l'art s'étendit & se perfectionna ; les instrumens se multiplièrent & l'exécution en devint plus libre & plus familière ; le contrepoint prit une marche plus hardie ; alors les *accompagnemens* se varièrent prodigieusement. La partie instrumentale ne fut plus asservie à suivre le rythme & le dessein de la partie chantante ; l'une montoit quand l'autre descendoit, courroit quand l'autre restoit immobile, précédait par des notes brèves, inégales & multipliées quand l'autre marchoit par des notes longues, égales, &c. Lorsqu'ensuite, par les progrès des arts & du goût, la musique unie à la poésie & transportée sur les théâtres vint embellir de son charme les accents de la déclamation ; qu'elle fut employée à peindre toutes les affections, tous les mouvemens de l'ame, & à animer tous les tableaux qui entrent dans une action dramatique ; la composition de la partie instrumentale fut destinée à produire les effets les plus divers, & il dut en résulter par degrés une multitude infinie de combinaisons nouvelles.

C'est alors que l'*accompagnement* ne se borna plus à suivre le mouvement du chant pour en fortifier les effets & l'enrichir par les accords de l'harmonie. Les différens instrumens furent tour-à-tour des parties principales chargées d'expressions très-distinctes, & qui, en procédant sur des desseins & des rythmes différens, n'étoient réunies en un tout que par l'unité de mode, de mesure & d'harmonie.

Ceci auroit besoin d'être éclairci par des exemples ; mais avant d'en citer, nous allons résumer les notions particulières qui nous paroissent devoir entrer dans l'idée générale d'*accompagnement*.

1°. Ce mot, dans son acception simple & familière, désigne l'action d'aller, de marcher de compagnie avec quelqu'un ; ainsi il exprime très-bien l'union d'un ou de plusieurs instrumens avec une ou plusieurs voix, exécutant ensemble le même chant.

2°. Ce mot indique aussi un rapport de subordination de l'accompagnant à l'égard de l'accompagné. Ainsi la voix humaine étant regardée avec raison comme le premier des instrumens, lorsqu'elle chante à l'unisson ou en accord avec un violon, une flûte, une harpe, on ne dira jamais qu'elle accompagne ces instrumens, mais qu'elle en est accompagnée, lors même que l'instrument feroit la partie principale.

3°. Dans une symphonie ou un concerto, il y a une ou plusieurs parties principales dont les autres parties sont l'*accompagnement*.

On voit donc que les mots d'*accompagner* & d'*accompagnement* ne s'appliquent qu'aux instrumens. Dans les musiques d'église exécutées seulement par des voix, comme le *miserere* d'Allegri, il n'y a point d'*accompagnement*. Dans les compositions en harmonie exécutées de même par des voix seules, comme l'*O salutaris* de M. Gossec, il n'y en a point. Cependant, s'il n'y avoit que le dessus de ce trio qui fut chanté par une voix, & que les parties moyenne & basse fussent exécutées par un violon & un violoncelle, on diroit que ces deux instrumens sont l'*accompagnement* du chant.

On employera donc ces mots d'une manière précise, claire & naturelle, lorsqu'on dira que chez les anciens un poète chantoit ses vers, *accompagné* de la flûte ; que les chants de l'église sont *accompagnés* de l'orgue ; qu'on a exécuté une pièce de clavecin ou un concerto de harpe avec *accompagnement* de violon, &c. Dans une symphonie, dans un air, dans un chœur de théâtre, on appliquera avec propriété le mot d'*accompagnement* à toutes les parties des instrumens qui, suivant le mouvement du chant, n'auront d'autres fonctions que de le renforcer & de flatter l'oreille par les combinaisons de l'harmonie.

Mais n'abusera-t-on pas de ces mêmes termes ; lorsqu'on les appliquera à des instrumens qui, au lieu de *marcher de compagnie* avec la partie chantante, affecteront de suivre d'autres routes, auront un dessein, un caractère différens, & quelquefois une expression toute contraire ; qui devenant des *interlocuteurs* & non des *accompagnateurs*, provoqueront la voix, lui répondront, contrasteront avec elle, peindront ce qu'elle n'a fait qu'indiquer, exécuteront des phrases entières d'une mélodie régulière & chantante, pendant que dans un point d'orgue, elle se reposera plusieurs mesures sur une seule note, &c. ? L'orchestre n'est plus alors un *accom-*

pagement du chant ; c'est , pour ainsi dire , un chœur de personnages intéressés à l'action , tantôt unis par des intérêts communs , tantôt contrastants avec les acteurs par des passions différentes , & & qui , avec les voix & le langage qui leur sont propres , expriment les sentiments dont ils sont animés.

Lorsque , par exemple , dans le premier acte d'*Iphigénie en Aulide* , Calchas adresse à Diane une prière touchante pour fléchir son courroux , l'orchestre répond à chaque phrase de la prière par un trait de violon qui , en commençant par une dissonance marquée sur les cordes aigues , & descendant diatoniquement par un mouvement précipité , semble exprimer avec énergie le courroux de la divinité inflexible , repoussant les vœux du grand prêtre ; n'est-ce pas un étrange abus des mots que de donner le nom d'*accompagnement* à ce trait de symphonie qui contraste d'une manière si frappante avec le dessein & l'expression du chant ?

Dans la fête du second acte d'*Alceste* , où le peuple se réjouit de la convalescence de son roi , vous entendez un air de flûte , plein de douceur & de grace , sur lequel ce peuple danse avec gaieté : dans le même tems Alceste , dans un coin de la scène , fait entendre un chant plein de gémissements & de larmes. N'est-ce pas encore confondre avec les termes les premières idées de l'art , que dire que l'air dansé est l'*accompagnement* de l'air chanté ? Cet air de flûte seroit un air de danse charmant quand le chant d'Alceste ne viendroit pas s'y joindre : ils ont deux caractères & deux rythmes divers ; ils se rencontrent & concourent à un même effet ; mais le premier n'a point été fait pour être l'*accompagnement* de l'autre.

Qu'on se rappelle la tempête qui fait l'ouverture d'*Iphigénie en Tauroïde* : au milieu de ce grand mouvement de l'orchestre , dont les différentes parties expriment le mugissement des flots , le sifflement des vents , les murmures & les éclats du tonnerre ; des prêtresses éplorées arrivent en désordre & font entendre leurs chants plaintifs pour implorer la clémence des dieux. Dira-t-on que la symphonie est l'*accompagnement* du chœur des prêtresses ? Cela seroit bizarre. Il n'y a personne qui ne sente que cette symphonie auroit tout son effet musical indépendamment du chant vocal ; que celui-ci n'est qu'accessoire au lieu d'être la partie principale , & qu'il ne s'unit au dessein général que par la mesure & l'harmonie.

On pourroit croire que l'acception figurée d'un mot étant généralement convenue , il est assez indifférent que cette acception s'éloigne de la signification primitive du mot , & blesse un peu les règles d'une analogie rigoureuse ; mais nous croyons qu'on se tromperoit en cela. La précision du langage a une prodigieuse influence sur la justesse des idées. En confondant dans une même expression des objets très-différents , ils se confondent aussi dans l'imagination ; ce qui trompe l'esprit & peut égarer le goût.

Ainsi , en donnant le nom d'*accompagnement* à

toute musique instrumentale , qu'on entend en même tems que des paroles chantées , on met souvent sur la même ligne les parties de l'art qui ne demandent que de la méthode avec celles qui demandent le plus de goût , d'invention & de génie.

Ce mot *accompagnement* supposant naturellement une idée de subordination de la part de la parole qui accompagne à l'égard de celle qui est accompagnée , on est conduit à croire que les plus beaux effets produits par l'orchestre sont bien inférieurs pour le talent à ceux de la mélodie vocale. C'est l'erreur de presque tous ceux qui n'ont point réfléchi sur les impressions qu'ils reçoivent de la musique & qui n'ont pas été doués par la nature de cette sensibilité exquise qui va bien plus loin que la réflexion. Accoutumés à ne porter leur attention qu'à la partie chantante , leur oreille n'est frappée que confusément des effets de la partie instrumentale ; mais elle agit sur leurs sens & sur leur ame sans qu'ils se rendent compte de son action ; & dans les morceaux les plus passionnés , dans les tableaux les plus énergiques de la musique théâtrale , c'est presque toujours de l'orchestre que partent les traits d'expression les plus pénétrants & les plus sublimes. Je n'en citerai qu'un exemple , & il seroit aisé de les accumuler. Lorsque Ubalde vient trouver Renaud dans les jardins d'Armide , il lui adresse ce vers , *Notre général vous appelle* , sur un chant simple qui commence sans *accompagnement* ; mais au milieu de la phrase , les principaux instruments de l'orchestre , animés par la trompette & la timballe , s'élevant tout-à-coup , & font entendre un bruit de guerre dont l'effet est irrésistible. On croit entendre le cri d'une armée entière. A la centième comme à la première représentation de l'Armide de Gluck , ce trait d'orchestre , aussi simple que sublime , a produit constamment un mouvement extraordinaire. Un critique qui diroit de ce vers : l'*accompagnement* en est beau , mais le chant en est bien commun , diroit une grande puérité. Nous avons entendu cependant beaucoup de raisonnemens de cette espèce , dont le principe est toujours dans la fautive idée qu'on se fait de la musique instrumentale & de ce qu'on appelle *accompagnement*.

Le chant de la voix humaine a sans doute un charme particulier que ne peut égaler aucun instrument ; mais les combinaisons de ce chant sont bien bornées , en comparaison de celles d'une multitude d'instruments dont les sons très-divers , le diapason plus étendu , l'exécution plus libre & plus perfectionnée varient à l'infini les couleurs & les teintes sur la palette du compositeur. Il y a même une multitude d'effets qui ne peuvent être produits que par la musique instrumentale. La voix ne peut avoir qu'un caractère , ne peut rendre qu'une expression. L'orchestre seul peut composer des tableaux. Citons encore un exemple. Renaud se trouve , sans le savoir , dans les jardins d'Armide ; il est frappé de toutes les beautés naturelles dont il est environné & auxquelles l'art magique ajoute encore un charme

particulier; il contemple, il admire: le murmure des eaux; la fraîcheur des ombrages; le parfum des fleurs, le chant des oiseaux le plongent dans une voluptueuse ivresse qui le conduit au sommeil. Comment Lulli a-t-il traité ce monologue? Comme il devoit le faire dans son tems, où l'art étoit dans l'enfance, & où la musique instrumentale étoit encore timide & infiniment bornée. Il en a fait un air d'un chant naturel & agréable, avec un *accompagnement* d'un mouvement doux & presque uniforme. Le chevalier Gluck qui a porté dans la musique théâtrale des vues si nouvelles, si grandes & si vraies, a senti qu'il falloit suivre une autre route; que c'étoit dans l'orchestre que devoit être la véritable expression, c'est-à-dire, la peinture d'un lieu enchanté, où le personnage ne fait que conter ce qu'il voit & ce qu'il éprouve. Il a donc composé une symphonie d'un caractère gracieux, brillant & doux, & d'un mouvement continu; où les différentes parties s'animant par degrés, expriment successivement le murmure des ruisseaux & le chant des oiseaux, & auxquelles Renaud vient unir sa voix par des phrases coupées, d'un chant simple, mais élégant, & exprimant la mollesse & la langueur que l'enchantement magique a jetées dans l'ame du héros. Ce morceau d'un goût exquis & d'une exécution charmante est constamment applaudi. Cependant un journaliste imprima dans le tems que le monologue avoit réussi par les *accompagnements*. Ses observations occasionnerent une discussion polémique, dans laquelle on traita la question que nous venons de développer; les raisons qu'on opposa au censeur du chevalier Gluck étoient fondées sur les mêmes principes que ceux que nous venons d'établir: nous en citerons un passage qui nous paroît propre à éclaircir & à confirmer nos principes.

« Dans une symphonie, comme dans un air, il y a un motif, un sujet de chant, qui est exécuté par un ou plusieurs instruments, & qui passe quelquefois d'un instrument à un autre. L'instrument qui exécute cette partie principale, s'appelle, ainsi que la voix qui exécute un chant, la partie récitante. On y joint d'autres instruments pour fortifier ou embellir le sujet, & pour compléter l'harmonie: ce sont ces instruments qui forment l'*accompagnement*. Ainsi une symphonie où la partie récitante est exécutée par les instruments, ne peut jamais être appelée un *accompagnement* lors même que la voix s'y mêle. Telle est précisément la symphonie du monologue de Renaud: j'ai dit qu'elle n'accompagnoit rien; parce qu'en effet, toute la première partie s'exécute avant que Renaud prononce un son, & que le tableau n'en est pas moins complet; & lorsque la voix vient s'y joindre, ce n'est plus qu'un nouvel instrument qui entre dans l'harmonie, comme le pourroit faire un hautbois ou un cor, & dont le chant se raccorde avec le dessin, mais ne devient point la partie principale ».

L'auteur de ces réflexions avoit dit aussi que le

chant de Renaud étoit une espèce de récitatif chantant & mesuré, qui n'étoit qu'une partie subordonnée & qui étoit plutôt l'*accompagnement de la symphonie*, que la symphonie n'étoit l'*accompagnement* du chant. Cette manière de s'exprimer parut aussi nouvelle qu'étrange à quelques personnes: La voix *accompagner* les instruments! Malheureusement pour le critique qui la releva & qui faisoit grand cas du dictionnaire de Rousseau, on lui montra que Rousseau s'étoit exprimé de même en parlant du récitatif mesuré (voyez cet article); mais cette expression n'en auroit pas été moins claire & moins exacte, quand elle n'auroit pas eu pour elle l'autorité d'un si grand maître.

Les censeurs du Chevalier Gluck, pour rabaisser les grands effets qu'il a su tirer de ses *accompagnements*, ont écrit que le mérite de la partie instrumentale consistoit principalement dans la beauté des accords & dans les effets qui résultent de leur combinaison. Cette proposition paroît bizarre à ceux qui ont écouté la musique avec quelque attention & avec des oreilles exercées. Lorsqu'on entend l'ouverture du *Stabat* & celle d'*Iphigénie en Aulide*, on trouve tout autre chose que des accords dans ces deux sublimes morceaux; on y reconnoît des dessins caractérisés & suivis, de grands effets résultants de la variété & du contraste des formes & des mouvements; des *chants* réguliers & expressifs, appropriés aux voix différentes des instruments, & tout aussi distinctes de l'harmonie que s'ils étoient exécutés par des voix humaines. Ce mérite-là n'a rien de commun avec la beauté & la combinaison des accords.

Le mérite des symphonies de Corelli & de Handel peut consister principalement dans la beauté des accords; mais les belles symphonies d'Haydn & de Boccherini ont un genre de mérite bien supérieur à celui-là pour l'effet, quoique le premier soit très-grand & très-rare.

Il n'y a dans la musique vocale aucun genre de beauté qui ne soit propre à la musique instrumentale; il y en a beaucoup auxquels le chant de la voix seule ne peut atteindre, & qui ne peuvent être produits que par le concours des instruments. Les plus beaux effets de la musique peuvent donc se trouver dans ce qu'on appelle les *accompagnements*; & ceux qui croient que le génie, la grace, l'expression, appartiennent plus particulièrement à la mélodie vocale qu'à l'instrumentale, écoutent la musique sans l'entendre. (M. Suard.)

ACCOMPAGNER, *v. a. & n.* C'est en général jouer les parties d'accompagnement dans l'exécution d'un morceau de musique; c'est plus particulièrement, sur un instrument convenable, frapper avec chaque note de la basse les accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'*accompagnement*. Nous avons suffisamment expliqué dans les précédents articles en quoi consiste cet accompagnement. Nous ajouterons seulement que ce mot même avoit celui qui accompagne dans un concert, qu'il n'est chargé

chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gêne l'exécution & impatiente à la fois les concerrans & les auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule, & si-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour accompagner avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les parties essentielles; & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

· ACCORD, *f. m.* Union de deux ou plusieurs sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

· L'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore est composée de trois sons différens, sans compter leurs octaves, lesquels forment entre eux l'accord le plus agréable & le plus parfait que l'on puisse entendre; d'où on l'appelle par excellence *accord parfait*. Ainsi pour rendre complète l'harmonie, il faut que chaque accord soit au moins composé de trois sons. Aussi les musiciens trouvent-ils dans le trio la perfection harmonique, soit parce qu'ils y emploient les accords en entier, soit parce que dans les occasions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui persuader le contraire, en lui présentant les sons principaux des accords, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez *Trio*.) Cependant, l'octave du son principal produisant de nouveaux rapports & de nouvelles consonnances par les compléments des intervalles, (voyez *Complément*), on ajoute ordinairement cette octave pour avoir l'ensemble de toutes les consonnances dans un même accord. (Voyez *Consonnance*.) De plus, l'addition de la dissonnance (voyez *Dissonnance*), produisant un quatrième son ajouté à l'accord parfait, c'est une nécessité, si l'on veut remplir l'accord, d'avoir une quatrième partie pour exprimer cette dissonnance. Ainsi la suite des accords ne peut être complète & liée qu'au moyen de quatre parties.

On divise les accords en parfaits & imparfaits. L'accord parfait est celui dont nous venons de parler, lequel est composé du son fondamental au grave, de sa tierce, de sa quinte & de son octave; il se subdivise en majeur ou mineur, selon l'espèce de sa tierce. (Voyez *Majeur*, *Mineur*.) Quelques auteurs donnent aussi le nom de *parfaits* à tous les accords, même dissonnans, dont le son fondamental est au grave. Les accords imparfaits sont ceux où règne la sixte au lieu de la quinte, & en général tous ceux où le son grave n'est pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la basse fondamentale,

Musique. Tome 1.

font fort mal appliquées: celles d'accords directs ou renversés, sont beaucoup plus convenables dans le même sens. Voyez *Renversement*.

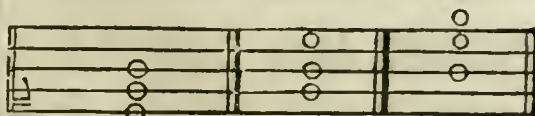
Les accords se divisent encore en consonnans & dissonnans. Les accords consonnans sont l'accord parfait & ses dérivés: tout autre accord est dissonnant. Nous allons donner une table des uns & des autres, selon le système de M. Rameau.

TABLE de tous les accords reçus dans l'harmonie:

ACCORDS FONDAMENTAUX

Accord parfait & ses dérivés.

Le son fondamental, au grave. Sa tierce, au grave. Sa quinte, au grave.



Accord parfait. Accord de sixte. Accord de sixte-quarte.

Cet accord constitue le ton, & ne se fait que sur la tonique: sa tierce peut être majeure ou mineure, & c'est elle qui constitue le mode.

Accord sensible ou dominant, & ses dérivés.

Le son fondamental, au grave. Sa tierce, au grave. Sa quinte, au grave. Sa septième, au grave.



Accord sensible. De fausse quinte. De petite sixte majeure. De triton.

Aucun des sons de cet accord ne peut s'altérer.

Accord de septième & ses dérivés.

Le son fondamental, au grave. Sa tierce, au grave. Sa quinte, au grave. Sa septième, au grave.

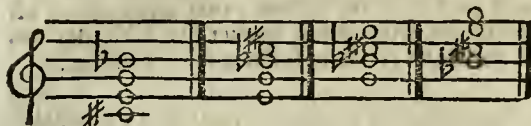


Accord de septième. De grande sixte. De petite sixte mineure. De seconde.

La tierce, la quinte & la septième peuvent s'altérer dans cet accord.

Accord de septième diminuée & ses dérivés.

Le son fondamen- Sa tierce, Sa quinte, Sa septième,
tal, au grave, au grave. au grave. au grave.



Accord de sep- De sixte ma- De tierce De seconde
tième dimi- jeure & fauf- mineure De seconde
nuée. se-quin- & rison. superfluc.

Aucun des sons de cet accord ne peut s'altérer.

Accord de sixte ajoutée & ses dérivés.

Le son fondamen- Sa tierce, Sa quinte, Sa sixte,
tal, au grave. au grave. au grave. au grave.

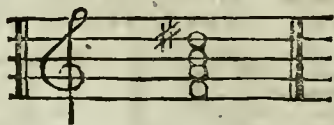


Accord de sixte De petite De seconde De septième
ajoutée- fixe ajoutée. ajoutée. ajoutée.
tée.

Nous joignons ici par-tout le mot *ajouté* pour distinguer cet accord & ses renversés des productions semblables de l'accord de septième.

Ce dernier renversement de septième ajoutée n'est pas admis par M. Rameau, parce que ce renversement forme un accord de septième, & que l'accord de septième est fondamental. Cette raison paroît peu solide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la grande-sixte comme un renversement; puisque, dans les propres principes de M. Rameau, ce même accord est souvent fondamental. Mais la pratique des plus grands musiciens, & la sienne même dément l'exclusion qu'il voudroit établir.

Accord de sixte superflue.

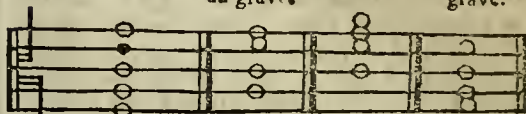


Cet accord ne se renverse point, & aucun de ses sons ne peut s'altérer. Ce n'est proprement qu'un accord de petite-sixte majeure, diésée par accident, & dans lequel on substitue quelquefois la quinte à la quart.

ACCORDS PAR SUPPOSITION,
(Voyez Supposition.)

Accord de neuvième & ses dérivés.

Le son supposé, Le son fon- Sa tierce, Sa septième,
au grave. damental, au grave. me, au
au grave. grave.

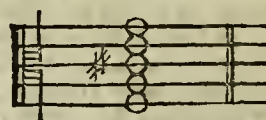


Accord de neu- De septième De sixte- De septième
vième. me & sixte. quarte & me & se-
quinte. conde.

C'est un accord de septième auquel on ajoute un cinquième son à la tierce au-dessous du fondamental.

On retranche ordinairement la septième, c'est-à-dire, la quinte du son fondamental, qui est ici la note marquée en noir; dans cet état l'accord de neuvième peut se renverser en retranchant encore de l'accompagnement l'octave de la note qu'on porte à la basse.

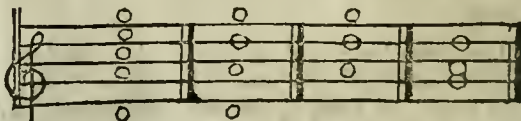
Accord de quinte superflue.



C'est l'accord sensible d'un ton mineur, au-dessous duquel on fait entendre la médiate: ainsi c'est un véritable accord de neuvième. Mais il ne se renverse point, à cause de la quarte diminuée que donneroit avec la note sensible le son supposé porté à l'aigu, laquelle quarte est un intervalle banni de l'harmonie.

Accord d'onzième ou quarte.

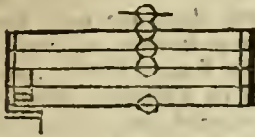
Le son supposé, Idem, en re- Le fonda- Sa septième;
au grave. tranchant mental, au Sa septième;
deux tons. grave. au grave.



Accord de neu- Accord de De septième De seconde
vième & quarte. quarte. & quarte. & quinte.

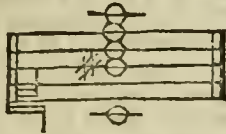
C'est un accord de septième, au-dessous duquel on ajoute un cinquième son à la quinte du fondamental. On ne frappe guère cet accord plein, à cause de sa dureté: on en retranche ordinairement la neuvième & la septième; & pour le renverser, ce retranchement est indispensable,

Accord de septième superflue.



C'est l'accord dominant sous lequel la basse fait la tonique.

Accord de septième superflue & sixte mineure.



C'est l'accord de septième diminuée sur la note sensible, sous lequel la basse fait la tonique.

Ces deux derniers accords ne se renversent point, parce que la note sensible & la tonique s'entendraient ensemble dans les parties supérieures; ce qui ne peut se tolérer.

Quoique tous les accords soient pleins & complets dans cette table, comme il le falloit pour montrer tous leurs éléments, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas toujours, & on le doit très-rarement. Quant aux sons qui doivent être préférés selon la place & l'usage des accords, c'est dans ce choix exquis & nécessaire que consiste le plus grand art du compositeur. Voyez *Composition, Mélodie, Effet, Expression*, &c. (Rousseau.)

Fin de la table des accords.

Le respect que nous devons avoir pour tout ce qui est sorti de la plume de Rousseau, nous a obligés de donner en entier cet article, malgré les erreurs dont il est rempli: nous allons y revenir pour détruire ce qu'il contient de faux, & suppléer à ce qu'il a d'insuffisant.

« On divise les accords en parfaits & en imparfaits, &c. ». Cette division n'existe plus aujourd'hui. Les accords ne se divisent qu'en consonnants & en dissonnants. L'opposé de l'accord parfait est un accord dissonnant.

« Cet accord (l'accord parfait, dit Rousseau au commencement de sa table) constitue le ton & ne se fait que sur la tonique, &c. ».

L'accord parfait se fait sur toutes les notes de la gamme, excepté sur la septième, parce que cette septième n'a point sa quinte juste; condition essentielle pour qu'un accord soit parfait. Il se fait particulièrement sur la tonique, sur la quatrième & sur la cinquième du ton. Il ne constitue donc pas le ton essentiellement, à moins qu'on ne prétende

que l'on module toutes les fois qu'on fait entendre un accord parfait. Toutes les notes qui portent cet accord dans le cours d'un morceau, sans qu'il soit amené par une cadence parfaite, sont appellées par Bethisy, notes censées toniques. Il sentoit que ce ne pouvoit pas être des toniques véritables; mais imbu de ce préjugé que toute note qui porte l'accord parfait doit être une tonique, il n'osoit pas les dépouiller tout-à-fait de cette qualité. L'accord parfait ne constitue donc le ton qu'au commencement d'un morceau, & lorsqu'ensuite il est amené par une cadence parfaite. Voyez *Cadence*.

« Accord de septième & ses dérivés. La tierce, la quinte & la septième peuvent s'altérer dans cet accord ».

Ce précepte a besoin d'explication. Cette septième que l'on fait sur toutes les notes de la gamme, excepté sur la cinquième, pour être distinguée de celle qui se fait sur cette cinquième, c'est-à-dire, sur la dominante, doit être composée différemment. Le caractère spécial de la septième de dominante, est d'avoir la tierce majeure & la septième mineure. Ainsi, lorsque la tierce d'une septième simple est majeure, sa septième doit être aussi majeure, lorsque cette septième est mineure, il faut que sa tierce soit également mineure. La quinte est fautive lorsque cette septième se fait sur la seconde du ton dans le mode mineur, & sur la septième dans le mode majeur.

« Accord de sixte ajoutée, &c. » Cet accord, que Rameau & d'autres auteurs ont présenté comme un accord fondamental, a donné lieu à beaucoup de discussions, de querelles même, & lui a causé particulièrement beaucoup d'embarras, pour le concilier avec celui de la septième simple, qui se fait sur la seconde note du ton, & dont il n'est que le renversement; il lui a fait imaginer le double emploi (voyez ce mot) qu'on a long-tems tourné en ridicule & qu'on a fini par oublier. Aujourd'hui cet accord paroît n'être plus admis comme fondamental, au moins dans la pratique; il n'est plus guère employé, par les meilleurs auteurs, que comme renversement de l'accord de septième. Voyez aux mots *Sixte ajoutée, Soudominante*, les raisons qu'on a eues de n'en pas faire de distinction. Nous dirons seulement ici qu'elle est absolument inutile, & qu'en considérant que tous les accords dans leur ordre direct, sont formés de tierces ajoutées les unes sur les autres; on ne peut s'accoutumer à regarder, comme d'ordinaire, un accord dont le quatrième son fait seconde avec le troisième, & sixte avec le son donné pour fondamental. Ce prétendu accord de sixte ajoutée n'a fait qu'embrouiller excessivement l'harmonie sans aucun avantage; & nous renvoyons, pour le prouver, à l'accord de septième simple & à ses dérivés.

« ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE: cet accord ne se renverse point, dit Rousseau; ce n'est proprement qu'un accord de petite sixte majeure ».

» dièſe par accident, & dans lequel on ſubſtitue
» quelquefois la quinte à la quarte ».

Il y a un aſſez grand nombre d'erreurs dans ce peu de lignes. 1°. Des modernes ont oſé renverſer cet accord & employer la tierce diminuée avec ſuc- cès. On trouve dans la *Paſſione di Geſu Criſto*, miſe en muſique par M. Paiſiello, ce paſſage qui fait un très-bon eſſet.

Nous avons préféré cet exemple, parce qu'il préſente à la fois l'accord direct complet, celui de ſeptième & tierce diminuées; & ſon renverſement, celui de ſixte ſuperflue. On y voit que ce dernier accord n'eſt point, comme le dit Rouſſeau, « le pro- » duit d'une petite ſixte majeure », mais celui d'une ſeptième diminuée, dont la tierce eſt altérée. (Voyez *Sixte ſuperflue*.) Rouſſeau a donc eu tort de dire, en parlant de cette ſeptième, qu'aucun de ſes ſons ne pouvoit s'altérer? Obſervez que dans le renverſement on eſt obligé de retrancher la quinte, parce qu'en ſa qualité de ſeptième du ſon fondamental, elle doit deſcendre. Or, la note qui porte la ſixte ſuperflue devant deſcendre également, il en réſul- teroit deux quintes juſtes par mouvement ſemblable, ſucceſſion proſcrite par l'oreille. C'eſt pour éviter cette faute, & néanmoins compléter l'accord, que les françois le rempliſſent quelquefois avec la quarte au lieu de la quinte. Ainſi à la ſixte ſuperflue citée par Rouſſeau *fa ré**, accompagnée de ſa tierce *la*, ſi l'on ajoute la quarte *ſi*, dans l'accord parfait *mi ſol** *ſi* qui doit ſuivre, le *ſi* reſtera à ſa place. Si au contraire on mettoit la quinte *ut*, elle ſeroit obligée de deſcendre ſur le *ſi* en même tems que le *fa* deſcendrait ſur le *mi*, ce qui ſeroit deux quintes.

Les italiens, les allemands, &c. qui ne ſe croient pas obligés de compléter un accord pour produire des eſſets, n'accompagnent ordinairement la ſixte ſuperflue que de la tierce. Ils ſont quelquefois entendre la quinte dans le cours de la meſure, mais ils la ſuppriment en finiſſant. Il eſt fort rare qu'ils emploient la quarte, quoiqu'en diſe Rouſſeau, & c'eſt ſa ſeconde erreur.

Il ſe trompe 3°. en diſant que la ſixte ſuperflue n'eſt qu'un accord de petite ſixte majeure. La petite ſixte majeure, d'après ſa propre dénomination, appartient à l'accord ſenſible, elle en eſt le ſecond renverſement. Or, les ſons de cet accord ne ſont pas les mêmes que ceux de la ſixte ſu-

perflue. Soit le ton *ut*, dont *ſol* eſt la dominante; la petite ſixte majeure ſera *ré fa ſol ſi*. La ſixte ſuperflue ſera *la^b ut ré fa**, en employant la quarte. On voit donc que cette ſixte n'eſt pas proprement une petite ſixte majeure; qu'elle n'eſt pas produite par l'accord ſenſible, puifſque le ſon fondamental *ſol* ne ſ'y trouve même pas. Elle appartiendroit (en employant toujours cette quarte) à l'accord de ſeptième ſur la note ſenſible *ſi*, *ré*, *fa*, *la*, dont le *ré* ſeroit élevé d'un dièſe.

4°. S'il a entendu que c'étoit une petite ſixte renverſée de l'accord de dominante *ſi ré* fa** *la*, dans le ton de *mi*, c'eſt-à-dire, dans celui où l'on fait le repos, il a eu tort également de dire qu'elle étoit dièſe par accident; car, dans ce ton, le *ré* eſt naturellement dièſe, & c'eſt le *fa* qui eſt naturel accidentellement. Au ſurplus, l'origine de cet accord a long-tems embarrasſé les muſiciens, & ſur-tout les pariſans de la baſſe fondamentale, parce qu'ils ont toujours voulu voir la gamme entière en un ſeul ton, & que cet accord de ſixte ſuperflue appartient évidemment à deux tons différens. Voyez *Sixte ſuperflue*, *Gamme*.

Il n'y a pas moins de fautes dans ce que dit Rouſſeau des accords de ſuppoſition. 1°. Il préſente l'accord de neuvième avec des dérivés, c'eſt-à-dire, des renverſements, comme ſi cet accord étoit fondamental & conſtitutif; comme ſ'il ne ceſſoit pas d'être une neuvième dès qu'il n'y a plus réellement un intervalle de neuvième entre la note de la baſſe & celle du deſſus. On peut dire proprement d'un accord de ſeptième, qu'il ſe renverſe; on peut rappeler dans un triton, par exemple, l'idée de la ſeptième qui l'a produit, parce que la ſeptième eſt un accord fondamental & conſtitutif; qu'il a une marche déterminée, & qu'il eſt bon d'en reconnoître l'ordre direct ſous toutes ſes faces; mais il n'en eſt pas de même de la neuvième, qui n'eſt qu'un accord accidentel, qui n'eſt, comme le dit Rouſſeau lui-même, qu'un accord de ſeptième, auquel on ajoute un cinquième ſon à la tierce au-deſſous du fondamental.

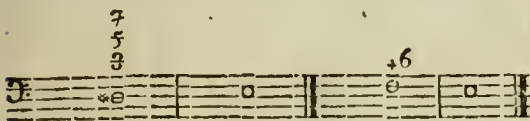
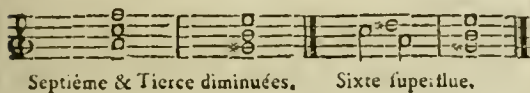
2°. Il dit qu'on retranche ordinairement la ſep- tième de cet accord. Qu'eſt-ce qu'un accord de ſeptième dont la ſeptième eſt retranchée? N'eſt-ce pas embrouiller toutes les idées que de s'ex- primer ainſi? Auſſi les accords qu'il donne pour exemple, & qu'il préſente comme un ſeul accord ſous diverſes faces, appartiennent cependant à deux principes très-diſtincts.

Le premier *fa la ut mi ſol* eſt un véritable accord de neuvième, c'eſt-à-dire, la ſeptième *la ut mi ſol*, qui a pour baſſe *fa*. Le ſecond, *la ut fa ſol* eſt un accord de ſixte, *la ut fa*, en- gendré de l'accord parfait, *fa la ut*, auquel on ajoute le ſon étranger *ſol*, conſervé de l'accord précédent. Il en eſt de même des deux ſuivants; qui ne ſont que des renverſements de l'accord parfait *fa la ut*, avec le *ſol* conſervé.

Ces différens accords de ſuppoſition, ſubſtitués

tion, sixte ajoutée, ne font que multiplier les embarras qu'éprouvent les commençants, semer des difficultés sur l'étude d'un art déjà fort difficile, & surcharger leur mémoire très-inutilement. Nous allons tâcher de leur donner de tous les accords des notions plus simples, plus claires & plus précises.

Il n'y a que deux accords fondamentaux; l'accord parfait qui a des dérivés; & l'accord de septième qui a aussi des dérivés. L'accord parfait se divise en deux espèces, le majeur & le mineur. L'accord de septième prend un caractère différent, selon la note de la gamme sur laquelle il se fait, & selon la nature du mode. La septième qui se fait sur la cinquième note du ton en majeur & en mineur, se nomme septième de dominante. Celle qui se fait sur la septième du ton en majeur, s'appelle septième sensible; en mineur, c'est une septième diminuée. Lorsque vous faites un repos (en mode mineur) sur la dominante, & que pour rendre ce repos plus marqué, vous faites entendre auparavant la note sensible de cette dominante, en conservant pourtant la sixte mineure de votre tonique dont vous ne voulez pas laisser perdre le sentiment, vous faites une septième diminuée avec tierce diminuée. La face la plus ordinaire de cet accord, est le renversement appelé sixte superflue. Exemple.



Observez que lorsque vous employez la tierce diminuée, vous devez mettre entre les deux notes qui la forment, au moins un intervalle de dixième, sans quoi l'oreille abusée par un trop grand rapprochement, prendroit pour une seconde ce qui est véritablement une tierce.

Toutes septièmes qui peuvent se faire sur les autres notes de la gamme, sont des septièmes simples. Ainsi il y a cinq espèces de septièmes avec leurs dérivés. Septième de dominante, septième sensible, septième diminuée, septième & tierce diminuées, & septième simple.

Voici maintenant pour les accords prétendus de *supposition*, qui seroient peut-être plus justement nommés de *superposition*: l'accord qui commence une mesure ne sauroit être le même que celui qui a terminé la mesure précédente: ce seroit faire syncoper l'harmonie. (Voyez *Syncope*.) Il faut donc en changer; mais tandis que vous frappez la note de basse qui appartient à l'accord attendu par l'oreille, & qui doit commencer cette mesure, vous pouvez conserver une ou plusieurs notes de l'accord précédent. L'harmonie alors ne syncope

point, parce que cette note de basse a suffisamment indiqué le nouvel accord qui existe ou qui va exister. Ces notes de l'accord précédent devenant dissonnantes en se mêlant avec celles du nouvel accord, doivent se sauver en descendant, excepté la note sensible quand elle se trouve parmi elles, Par exemple:

Si l'accord parfait *ut mi sol* a terminé votre mesure, & que vous vouliez commencer la mesure suivante par l'autre accord parfait *fa la ut* en conservant ces trois premières notes *ut mi sol* vous aurez l'accord de neuvième & septième *fa la ut mi sol*. Si vous ne conservez que le *sol*, vous aurez un simple accord de neuvième & tierce. Si vous n'avez exprimé que la note de basse *fa* du nouvel accord *fa la ut*, vous aurez une simple neuvième accompagnée de la quinte, *fa ut sol*.

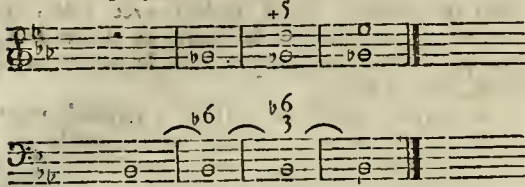
Cette théorie est bien simple, puisqu'elle consiste à conserver le nombre que l'on veut des notes d'un accord, & de les mêler avec le nombre que l'on veut des notes de l'accord suivant, sans autre précaution que de faire descendre les notes conservées, lesquelles ont été préparées dans l'accord précédent, & d'en retrancher ce qui seroit trop dur. Voyez *Préparation*.

Autre exemple: si après la septième de dominante *sol si ré fa* vous voulez faire entendre la tonique *ut*, qui portera son accord parfait *mi sol*, & que vous conserviez en entier sur cet *ut* l'accord précédent, vous aurez *ut sol si ré fa*: Le *fa*, dans cet accord, est seul obligé de descendre, comme septième de *sol*; vous aurez après la résolution *ut mi sol*. C'est cet accord que Rousseau & plusieurs compositeurs appellent de *septième superflue*, à cause du *si* qui s'y trouve; mais c'est en donner une notion fautive. Ce *si* n'est point la note constituante de l'accord; il n'y est point traité comme septième, puisque loin de descendre en cette qualité, il monte sur l'*ut*. Il n'est pas nécessaire, au surplus, de lui trouver une dénomination plus juste. C'est l'accord de dominante qui ne perd rien de son caractère pour s'appuyer un moment sur la tonique.

Cette manière de concevoir & de pratiquer les accords de supposition, doit donner une explication claire & facile des autres cités par Rousseau: Celui qu'il appelle de *quinte superflue*, par exemple, est l'accord de dominante dans le mode de ré mineur. *La ut mi sol*. La basse au commencement de la mesure suivante frappe un *fa*, troisième note du ton, qui va porter sixte *fa, la, ré*. Mais avant de le faire entendre on conserve en entier l'accord précédent.

On trouve dans la partition de *Thémistocle* de M. Philidor, un accord qui, par son arrangement, présente une autre espèce de *quinte superflue*. C'est un accord de sixte & tierce en mode mineur sur la cinquième note du ton. Dans son ordre direct de sixte, il est la *quarte diminuée*, mais les

parties forment entre elles la quinte superflue par leur disposition. Je ne me rappelle pas d'avoir vu cet accord employé ailleurs. En voici l'exemple :



Il y a encore des accords de supposition que l'on fait sur une note de basse prolongée pendant un certain tems ; c'est ce qu'on appelle un *tasto solo*. Nous ne nous aviserons pas d'en détailler les règles : il n'y en a qu'une & elle est fort simple ; c'est que sur un *tasto solo* on peut faire tous les accords que l'on veut, en les traitant comme s'ils avoient leur basse naturelle, & sans égard à la note exprimée dans la partie inférieure. Voyez *Tasto solo*. (M. *Framery*.)

* Nous parlerons aux mots *Harmonie*, *Basse-fondamentale*, *Composition*, &c. de la manière d'employer tous ces accords pour en former une harmonie régulière. Nous ajouterons seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse-quinte & l'aigreur du triton, & cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre. L'un est de même de la septième diminuée & de la seconde superflue, de la seconde ordinaire & de la septième. Qui ne fait combien la quinte est plus sonore que la quarte ? L'accord de grande-sixte & celui de petite-sixte mineure, sont deux faces du même accord fondamental ; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre ? L'accord de petite-sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse quinte ? Et pour ne parler que du plus simple de tous les accords, considérez la majesté de l'accord parfait, la douceur de l'accord de sixte, & la fadeur de celui de sixte-quarte ; tous cependant composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus, les dièses dans le haut, sont propres, par leur dureté, à exprimer l'emportement, la colère & les passions aigres. Au contraire, les bémols à l'aigu & les intervalles diminués forment une harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile musicien fait s'en prévaloir, le rend maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des intervalles simples n'est guère moins important que celui des accords pour la place où l'on doit les employer. C'est, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les quintes & les octaves

par préférence ; dans le haut, les tierces & les sixtes. Transposez cet ordre, vous gâterez l'harmonie en laissant les mêmes accords.

III. Enfin l'on rend les accords plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'est ce qu'on appelle resserrer l'harmonie, & que si peu de musiciens savent pratiquer. Les bornes du diapason des voix sont une raison de plus pour resserrer les chœurs. On peut assurer qu'un chœur est mal fait, lorsque les accords divergent, lorsque les parties crient, sortent de leur diapason, & sont si éloignées les unes des autres, qu'elles semblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore accord l'état d'un instrument dont les sons fixes sont entre eux dans toute la justesse qu'ils doivent avoir. On dit, en ce sens, qu'un instrument est d'accord, qu'il n'est pas d'accord, qu'il garde ou ne garde pas son accord. La même expression s'emploie pour deux voix qui chantent ensemble, pour deux sons qui se font entendre à la fois, soit à l'unisson, soit en contreparties. (*Roussau*.)

Pour ne rien laisser à désirer sur les accords, nous ajouterons ici l'article de l'ancienne encyclopédie, tiré de la *théorie générale des beaux arts* de M. Sulzer.

ACCORD. Ce terme pris dans un sens général, désigne l'assemblage de divers sons entendus tout à la fois ; mais dans le sens propre & ordinaire, c'est l'assemblage de sons régulièrement combinés, qui conviennent au genre de la pièce de musique. Dans la musique moderne, chaque pièce a une suite régulière d'accords fondamentaux, qui aident à déterminer la mélodie. Les accords supposent une musique à plusieurs parties : de là vient que les anciens n'en ont point parlé.

La première & la plus essentielle partie de la composition moderne, roule sur la connoissance de tous les accords dont la musique peut faire usage, & sur la manière la plus avantageuse de les combiner. Nous ne parlerons ici que de la nature des accords en particulier ; leur combinaison concerne l'article de la *Modulation*.

On trouve chez les auteurs qui ont écrit sur la musique, une grande diversité d'opinions, quand il s'agit de déterminer le nombre, l'origine & l'usage des accords. Cette matière est si embrouillée qu'il semble presque impossible de la traiter méthodiquement. Ce qui paroît le plus probable, c'est que les premières compositions à trois parties n'avoient pour base qu'une suite d'accords consonnans. Le désir de rendre cette harmonie plus attrayante, aura sans doute engagé les compositeurs à placer par-ci par-là quelques accords dissonnans entre ces premiers. Ils auront apparemment commencé par des accords où il n'entre qu'un son discordant ajouté aux consonnances, ou substitué à l'une de celles-ci. Peu-à-peu ils se seront aperçus, peut-être, qu'on pouvoit altérer, plus d'un

ton, & même tous les tons de l'accord consonnant d'une manière qui rendoit la musique plus agréable. Par une longue suite d'essais, il s'est enfin introduit une longue suite d'accords différents, sur la légitimité & l'usage desquels on dispute encore; & la dispute finit, pour l'ordinaire, par un appel à l'oreille des experts.

Il étoit donc à souhaiter qu'on pût découvrir une méthode sûre de déterminer tous les accords admissibles. De grands hommes s'en sont occupés; & nous ne pouvons mieux faire ici, que de renvoyer aux ouvrages de MM. Rameau, d'Alembert, Euler, Tartini, Rousseau & Marpurge. Après une étude réfléchie de ces auteurs, voici ce que nous avons à dire de plus clair & de plus simple sur cette matière.

Nous supposons d'abord que toute pièce de musique n'est fondée que sur une suite d'accords consonnans, & qu'il s'agit de trouver ces accords: ensuite il faut rechercher les raisons qui ont dû introduire les dissonans, & voir si, d'après ces raisons, on peut déterminer la nature & le nombre des accords dissonnans.

Notre supposition n'a rien de forcé: il est plus que probable que les premières pièces à plusieurs parties n'avoient que des accords consonnans; & l'on a encore aujourd'hui de bons morceaux de musique sans accords dissonnans. C'est d'ailleurs une remarque également vraie & essentielle, que pour qu'une pièce de musique soit parfaite, il faut qu'on puisse en effacer toutes les dissonances, & que le reste soit encore un tout bien harmonique. Une partie essentielle de l'art du compositeur, c'est de savoir composer un morceau entier, en n'y faisant entrer que des accords de consonnances.

Tous ceux qui ont écrit sur la musique, admettent, comme un principe d'expérience, qu'un accord consonnant n'est qu'à trois parties. M. Euler croit, à la vérité, que cet accord pourroit admettre un quatrième son consonnant. (Voyez les mémoires de l'académie royale de Berlin, année 1764, page 177 & suivantes.) Mais comme nous ne parlons ici que de l'usage pratique, cela n'influe point sur notre recherche.

Nous savons de plus, tant par le témoignage de l'oreille, que par l'examen des sources de l'harmonie, que, de tous les accords possibles à trois parties, celui qui est composé de la tierce, de la quinte & de l'octave du ton fondamental, produit l'harmonie la plus complète; & c'est par cette raison qu'on l'appelle l'accord parfait.

Or, M. Rameau a observé le premier, & sa remarque a été généralement adoptée, que tous les accords consonnans à trois parties, naissent de l'accord parfait: car, pour former un triple accord, il faut encore joindre deux tons différents à l'octave du ton fondamental; & ces tons doivent être pris de la suite naturelle des tons de cette octave, qui renferme la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte & la septième; mais la seconde & la septième

sont exclues, par la raison qu'elles sont dissonance avec l'octave du ton fondamental. Il ne reste donc que la tierce, la quarte, la quinte & la sixte. De ces quatre, on ne peut point prendre à la fois deux tons qui se succèdent immédiatement, parce que le ton supérieur seroit avec l'inférieur un accord dissonnant, celui de seconde. Ainsi on ne peut avoir que trois combinaisons de deux à deux; savoir, 3 & 5, 3 & 6, & 4 & 6. La première de ces combinaisons donne l'accord parfait, & les deux autres en sont les permutations. Il n'y a donc qu'un seul accord primitif de consonnance; & il suffira d'en connoître les diverses espèces, pour avoir une connoissance complète des accords consonnans. Voyez ci-après l'article Accord parfait.

La recherche des accords dissonans, ou l'énumération complète de tous ceux qui peuvent être employés, a un peu plus de difficulté: il faut d'abord remonter à l'origine & à l'usage des dissonances. (Voyez Dissonance.) On trouvera que l'accord de septième est l'unique accord primitif ou fondamental à quatre parties, qui soit de nécessité absolue. Il n'y a donc qu'à développer toutes les combinaisons & les permutations de cet accord, pour avoir l'énumération exacte de tous les accords de dissonance essentielle.

En considérant enfin la seconde espèce de dissonance, celle que nous nommons dissonance accidentelle, on verra que, pour en trouver tous les accords admissibles & leurs combinaisons, on n'a qu'à altérer successivement un, deux ou plusieurs tons de chaque accord consonnant, & de chaque accord de septième.

L'accord complet est celui qui renferme tous les tons qui lui appartiennent originairement. Il est incomplet lorsque quelques-uns de ces tons n'y entrent pas. Ainsi l'accord complet de septième, par exemple, est composé de la tierce, de la quinte, de la septième & de l'octave; mais quelquefois on omet l'octave, & aussi l'une des deux autres consonnances, & alors c'est un accord de septième incomplet. Cet article est tiré de la théorie générale des beaux-arts de M. Sulzer. (1).

ACCORD DISSONANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, sont autant de différentes choses qu'il ne faut pas confondre. Accord dissonant est celui qui contient quelque dissonance; accord faux, celui dont les sons sont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la justesse des intervalles; faux accord, celui qui choque l'oreille, parce qu'il est mal composé, & que les sons, quoique justes, n'y forment pas un tout harmonique. (Rousseau.)

ACCORDS IMMÉDIATS. Nous appellerons de ce

(1) Il règne dans cet article de M. Sulzer une obscurité qui vient de ce que son traducteur a souvent employé le mot ton dans une acception impropre, il faut y substituer le mot son ou le mot corde. Voyez l'article Corde, où l'on détermine la signification précise de divers mots employés en musique dans le même sens, & des mêmes mots employés en sens différent.

nom, ceux dont les tons sont séparés par des intervalles simples; & nous nommerons *accords médiats*, ceux dont les intervalles sont composés.

C'est une règle établie dans la théorie des sons, que tout intervalle composé est réputé de la nature de l'intervalle simple qui lui répond; c'est-à-dire que, dans quelque octave que l'on compte l'intervalle, il est censé être le même, & conserver le nom qu'il a dans la première. Ainsi, par exemple, le ton *mi* fait avec le ton *ut* une tierce majeure, soit qu'on prenne ces deux tons sur la même octave, ou sur des octaves différentes. Une tierce peut donc être éloignée du ton fondamental, de trois; ou de dix, ou de dix-sept, ou de vingt-quatre degrés de l'échelle diatonique, sans cesser d'être fa tierce. Jusques-là il n'y a point de difficulté; mais dès qu'il s'agit d'*accords* réels dans un chant à plusieurs parties, ces intervalles ne sont plus équivalents; & l'on se tromperoit beaucoup, si l'on pensoit qu'on pût indifféremment substituer le simple au composé, ou le composé au simple, & prendre un *accord* médiate au lieu d'un immédiat: car, pour qu'une musique produise tout l'effet qu'elle peut produire, il faut que les différentes parties dont elle est composée, soient renfermées dans une certaine étendue exactement déterminée, dont elles ne s'écartent ni en se rapprochant, ni en s'éloignant davantage: & il en est de même à l'égard des orgues, ou du clavecin, qui servent d'accompagnement.

La nature semble avoir fixé elle-même ces limites, en établissant le fondement de l'harmonie. On sait (voyez *Consonnance*) qu'en pinçant la plus basse corde *r*, on fait résonner les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c., & que c'est l'assemblage de tous ces tons qui constitue proprement le son du ton le plus bas. Il résulte donc de cette observation, 1°. qu'entre le ton le plus bas, c'est-à-dire, entre le fondamental de la basse accompagnante & son octave au-dessus, il ne doit point y avoir de tons intermédiaires. 2°. Que l'*accord* parfait complet a sa place naturelle dans la troisième octave du ton fondamental, puisqu'il n'y a que la quinte, ou plutôt la douzième de ce ton, qui tombe sur la seconde octave. 3°. Que lorsque le ton fondamental est dans l'octave la plus basse, les tons de l'octave au-dessus ne peuvent guère se rapprocher de plus près que de la quarte; mais que s'il y avoit encore une basse au-dessous, ces tons pourroient être rapprochés à l'intervalle de la tierce. 4°. Que les premiers dessins chantants, soit en concert ou en *solo*, ne doivent pas être accompagnés de sons trop graves; & qu'en général la basse qui accompagne les voix ne doit descendre qu'à la seconde octave au-dessous, ni se rapprocher de ces voix, de plus près qu'à la distance d'une octave. Ce n'est que lorsqu'il y a des railles, que la basse peut encore descendre d'une octave plus bas au-dessous des premiers dessins.

C'est en observant la juste proportion des dis-

tances, que chaque partie fait son effet en plein; & que l'ensemble est complètement beau. (Cet article est tiré de la *théorie générale des beaux-arts* de M. Sulzer.)

* Si cet ouvrage n'étoit destiné qu'à des personnes conformées dans la théorie & dans la pratique de l'art musical, il n'auroit pas besoin de commentaire; mais comme il nous semble, au contraire, qu'il doit être utile aux jeunes gens qui veulent s'instruire, nous croyons devoir y ajouter une explication ou plutôt en présenter le résumé.

Les *accords immédiats* sont ceux qui sont pris dans l'étendue d'une seule octave. Les *accords médiats* en embrassent plusieurs.

Cette connoissance inutile pour concevoir un *accord*, est nécessaire quand il s'agit d'écrire à plusieurs parties. Il faut que ces parties, pour produire de l'effet, soient entre elles à une certaine distance qui ne soit ni trop éloignée, ni trop rapprochée.

L'étendue de l'*accord* parfait indiquée par la nature, est ce qui doit servir de modèle & fixer les idées sur ces distances. Or, on fait que la résonnance d'un corps sonore, produit sa douzième & sa dix-septième. Ainsi l'on ne doit mettre aucune partie dans la même octave que la basse, mais dans l'octave d'au-dessus, & encore aucune partie ne doit-elle s'en approcher de plus près que la douzième. La troisième octave est destinée aux dessus, qui ne doivent pas s'élever par-delà.

Ces lois de la théorie sont d'une vérité générale. Cependant la pratique s'en écarte souvent & avec succès. Ceci se trouve plus amplement expliqué dans l'article *Origine des accords*. (M. Framery.)

ACCORD PARFAIT. C'est le nom qu'on donne aux *accords* qui renferment les trois principaux intervalles consonnants, savoir; la tierce, la quinte & l'octave.

On compte trois espèces d'*accords parfaits*. 1°. L'*accord* majeur, qui joint la tierce majeure à l'octave, & à la quinte juste. 2°. L'*accord* mineur, où ces deux intervalles sont accompagnés de la tierce mineure. Et 3°. L'*accord* diminué, composé de l'octave, de la quinte diminuée, & de la tierce mineure.

La première espèce détermine le mode majeur ou le ton dur; la seconde, détermine le mode mineur ou le ton mol; la troisième espèce n'établit point de mode particulier, parce que cet *accord* n'a pas, comme les deux autres, son échelle diatonique; il pourroit l'avoir, si l'on introduisoit dans la gamme ordinaire la consonnance 6, 7, ou la tierce diminuée, que les plus habiles musiciens d'aujourd'hui mettent au rang des consonnances. (Voyez *Consonnance*.) Si on l'avoit admise dans le système, il y auroit eu une corde que nous nommerons *b B*, à placer entre *la* & *si*; elle donneroit avec le ton *sol* la tierce diminuée, & l'*accord* E,

G, b B, seroit l'accord parfait de ce nouveau mode. Cet accord est très-peu différent des accords parfaits, qui, dans les modes majeurs, tombent sur la septième, & dans les modes mineurs sur la seconde de l'échelle diatonique. En effet, l'accord *H, d, f*, ne diffère pas sensiblement de l'accord diminué, puisque la tierce $d-f = \frac{27}{11}$, ne diffère de la tierce diminuée que d'une soixante-quatrième.

Quelques musiciens sont dans l'idée que tout accord, dont les intervalles portent les noms de tierces & de quintes, fait une consonnance parfaite. Suivant cette idée, il faudroit que l'accord de *ut mi sol* ♯, fût parfait, tandis que la quinte superflue *ut sol* ♯ fait une dissonance désagréable. Les noms ni les lignes des notes ne décident pas de la consonnance des accords, elle résulte de la juste proportion des intervalles.

Par la même raison, bien que la quinte diminuée fasse consonnance avec la tierce mineure, on ne peut jamais la joindre dans l'accord parfait à la tierce majeure. Car l'une ou l'autre des deux tierces qui résultent de cette jonction, n'appartiendroit pas au mode principal. C'est ce qu'observent tous les bons musiciens, qui, aussi souvent que la tierce majeure est notée accidentellement au-dessus de la basse, ne manquent pas d'y joindre la quinte parfaite, quoiqu'elle ne soit indiquée par aucun signe.

On emploie l'accord parfait, 1°. d'abord à l'entrée de la pièce de musique, & précisément sur la tonique, pour que l'oreille saisisse, dès le commencement, le ton fondamental & le mode principal. Dans ce seul accord l'oreille non-seulement discerne les trois tons les plus essentiels de ce mode très-distinctement, mais elle entend encore confusément la quinte de chacun de ces tons, & par conséquent elle connoît déjà cinq des sept tons de l'échelle: 2°. à la fin de la pièce, parce que cette harmonie fait une conclusion parfaite; en entendant cette cadence, l'oreille pleinement satisfaite ne desire plus rien: 3°. au commencement d'une nouvelle période, lorsque le chant passe dans un mode relatif, afin que l'ouïe soit frappée par les principaux tons qui appartiennent à ce mode, & qu'elle se les imprime fortement: enfin, 4°. en terminant une des parties du chant, pour que l'oreille entendant cette cadence de repos sente la conclusion de cette partie du tout.

L'accord parfait n'exige pas nécessairement les trois consonnances qui le composent. Il n'y a que la tierce dont il ne peut jamais se passer, parce que c'est elle qui indique le mode & qui le détermine; l'un des deux autres intervalles peut être omis, & l'on substitue un intervalle double à sa place. Quelquefois même cette omission devient nécessaire pour éviter la répétition vicieuse des quintes & des octaves. Ainsi l'accord *UT, mi, ut, mi*, est un accord parfait sans la quinte, avec deux tierces; celui de *UT, ut, mi, ut*, est sans la quinte avec deux octaves; celui de *UT, mi, sol, mi*, est sans l'octave avec deux tierces; & celui de *UT, sol, mi*,

Musique. Tome I.

sol, est sans l'octave avec la quinte redoublée.

Mais il n'est pas indifférent dans les cas particuliers, lequel des deux intervalles on choisisse pour le répéter à la place de celui qu'on veut omettre. Il y faut de la circonspection pour ne pas tomber sur des progressions vicieuses. On ne sauroit, par exemple, redoubler la tierce majeure sur la dominante du mode dans lequel on fait l'accord, parce qu'il en résulteroit des octaves défectueuses.

L'accord parfait admet une double transposition; car sans lui faire perdre sa consonnance, on peut en mettre la tierce ou la quinte dans la basse; le premier cas produit les accords de sixte, & le second donne les accords consonnants de quarte & sixte.

Comme l'accord parfait produit une cadence harmonieuse, l'oreille, qui en est satisfaite, n'a plus d'attente à remplir. On peut, par conséquent, passer de cet accord à d'autres, sans aucune préparation. Mais si l'on passe d'un accord parfait à un autre accord parfait, c'est comme si l'on faisoit entendre une suite de cadences finales, puisque chaque accord fait un repos. On aura une telle suite en montant ou descendant, par exemple, de quarte & de quinte. Mais de telles progressions sont trop uniformes, pour être d'un grand usage. Afin de rendre les repos moins sensibles, on peut redescendre de tierce, on peut même sauter un des accords de tierce, & de cette manière il est quelquefois praticable de monter par degré à l'aide d'une suite d'accords. Mais deux accords qui, en se succédant immédiatement, seroient monter d'une tierce majeure, ont quelque chose de dur pour l'oreille. (Cet article est tiré de la théorie des beaux-arts de M. Sulzer.)

*ACCORDS. Origine des Accords. Accord parfait. L'accord parfait donné par le corps sonore, est composé d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Les cordes qui rendent les sons de cet accord, sont, dans un tems donné, des vibrations qui sont entr'elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6. L'accord parfait peut donc être représenté par les sons, les rapports & les consonnances qui suivent en procédant du grave à l'aigu.

1	2	3	4	5	6.
ut	ut	sol	ut	mi	sol.
	Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.	Tierce min.

Toutes ces consonnances n'ont pas été employées en même tems dans l'accord parfait; mais successivement, & à des époques fort éloignées les unes des autres.

La première harmonie, qui est encore celle des habitans de la campagne, des peuples les moins civilisés, des nations les plus barbares, fut formée par des chants à l'octave. Cette harmonie simple, naturelle, s'est, de tout tems, pratiquée sans pré-

paration, sans convention, mais en conséquence du seul mécanisme de l'organe vocal, dont l'âge, le sexe & plusieurs autres causes, peuvent varier la proportion.

La première forme de l'accord parfait fut donc une simple octave ?

Les grecs y ajoutèrent à l'aigu une quinte & une quarte, & renfermèrent l'accord parfait dans l'intervalle d'une double octave. Mais je démontrerai à l'art. *Disdiapason*, qu'ils ne furent pas les inventeurs de cette harmonie. (Voyez aussi *Quaternaire & Tétracorde*.) Quoi qu'il en soit, ils la transmirent aux romains, qui ne connurent jamais d'autre musique que celle des Grecs, à laquelle ils ne firent d'autre changement que d'en retrancher les genres enharmonique & chromatique, à cause de leur extrême difficulté.

La seconde forme de l'accord parfait fut donc une double octave renfermant les consonnances d'octave, de quinte & de quarte, dans les rapports 1, 2, 3, 4; en procédant du grave à l'aigu.

A l'égard de la tierce majeure qui fait la quatrième consonnance de l'accord parfait naturel, *ut ut sol ut mi sol*; les grecs la regardèrent dans tous les tems comme dissonante. « Nous employons, dit Aristoxène (1) dans la mélodie, plusieurs intervalles moindres que la quarte, mais tous sont dissonants ». (Voyez *Diton*.) Didyme & Ptolomée, qui démontrèrent que le diton ou tierce majeure, doit être composé d'un ton majeur & d'un mineur, & que son rapport est conséquemment de 4 à 5, au lieu d'être de 64 à 81, comme l'avoient prétendu les anciens grecs, Didyme & Ptolomée, dis-je, n'en conclurent cependant pas que le diton dût être regardé comme consonnant. En un mot il est constant, par le témoignage de tous les auteurs qui nous restent des grecs & des latins sur la musique, que les anciens ont toujours regardé la tierce majeure comme une dissonance.

C'est dans les temples de la religion chrétienne qu'il faut chercher le berceau du contre-point moderne; & ce fut probablement l'introduction des orgues en France qui contribua le plus à son développement. Les premières furent envoyées au roi Pépin, par Constantin Copronyme. Sous le règne de Louis le Débonnaire on en construisit de semblables pour les principales églises du royaume. (Vid. Fauchet. antiq., liv. 6, ch. 1.) Alors la résonnance du cinquième son de l'accord parfait naturel dut se faire entendre distinctement. Les harmonistes qui l'ajoutèrent à l'accord parfait furent si flattés de leur découverte, qu'ils cherchèrent à en perpétuer la gloire, en rendant les orgues dépositaires de cette harmonie. On construisit un jeu composé de cinq tuyaux sur chaque touche: le second, sonnait l'octave du plus grave; le troisième, la quinte du second; le quatrième la double octave du premier; le plus aigu sonnait sur le qua-

(1) Liv. 1, page 20. Ed. de Meibom.

trième la tierce majeure

1	2	3	4	5
<i>ut</i>	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>	<i>mi</i>
	Octave.	Quinte.	Quarte.	Tierce maj.

c'est ce qu'on nomma le *grand-jeu*; il servoit à accompagner le chant qui formoit les mêmes parties.

Telle fut la troisième forme de l'accord parfait.

Tant qu'on employa sur chaque note du chant l'accord complet du grand jeu, le chant & l'accompagnement marchèrent par mouvement semblables. Ce premier accompagnement, simple syllabique, grave, le seul peut-être convenable à la majesté du chant ecclésiastique, se conserva dans l'église jusques vers le onzième siècle.

Dans le quatorzième, le contrepoint moderne, c'est-à-dire, l'harmonie resserée qui succéda à cette espèce de faux-bourdon, avoit déjà tellement altéré la noble simplicité du plain-chant, que le pape Jean XXII ne put en dissimuler son mécontentement (voyez *Sons de l'église*); & forcé d'user de condescendance, il permit seulement, ou plutôt il tolère cet ancien accompagnement composé d'octave, quinte, quarte, &c. à condition toutefois que le chant principal n'éprouvera aucun changement. « Non intendimus (dit ce pontife dans sa bulle, *docta sanctorum*) non intendimus prohibere » quin interdum, diebus festis præcipue, aliquæ » consonantiæ quæ melodiam sapiunt, puta *octava*, » *quinta*, *quarta* & hujusmodi, supra cantum ec- » clesiasticum simplicem proferantur; sic tamen ut ip- » sius cantus integritas illibata permaneat, & nihil » ex hac de benè memoratâ musicâ immutetur ». (Vid. Extravag. Comin., lib. 3, titre 1.)

Deux causes principales peuvent avoir contribué à resserer cette harmonie. 1°. Le défaut de voix & d'instruments nécessaires dans les églises les moins considérables. 2°. La facilité naturelle que nous avons de substituer à un chant trop grave ou trop aigu, son octave. Quoi qu'il en soit, elle fut insensiblement abandonnée; on la pratiqua encore quelque tems au commencement & à la fin du chant, en faisant quelques tierces, quelques quartes, quintes ou octaves, suivant le nombre & le diapason des voix; c'est ce qu'on appella *organiser*. A la fin on supprima totalement la partie la plus grave (*basin*), on baissa d'une octave la plus aiguë (*discantum*), & l'on obtint, par ces changements, la dernière forme de l'accord parfait, composé de tierce majeure & tierce mineure,

comme

4	5	6
<i>ut</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>
	Tierce maj.	Tierce min.

Lorsqu'il se trouvoit dans le chant quelques intervalles de quinte ou de quarte, la succession des

accords référés comme *ut mi sol* pouvoit avoir lieu ; mais hors ces cas elle étoit irrégulière ; deux accords parfaits majeurs ne pouvant se succéder ni diatoniquement ni à la tierce. L'invention des épinettes qui se fit vers le milieu du onzième siècle, leva une partie de ces difficultés. A l'aide de cette instrument, on s'aperçut que la dureté de la succession diatonique des accords parfaits majeurs, provient principalement de la résonance des sons étrangers à la gamme. Ainsi des accords suivans,

sol la si ut ré mi fa
mi fa sol la si ut ré
ut ré mi fa sol la si

retranchant les dièses, on a une succession diatonique à-peu-près régulière (Voyez Règle de l'octave),

sol la si ut ré mi fa
mi fa sol la si ut ré
ut ré mi fa sol la si

dont les modernes harmonistes se contentèrent jusques au quinzième siècle, avec la seule précaution de renverser les parties pour éviter la suite des quintes par mouvements semblables ; delà ils conclurent que dans l'harmonie resserrée, il ne faut employer que des sons de la gamme. Voyez Dièse.

Delà aussi la distinction des accords en majeurs & mineurs.

Mais on ne leur donna la dénomination d'accords parfaits qu'après la découverte de la dissonance.

Accords dissonans. Accords de septième. Dans les lieux vastes & retentissans, tels que les temples & quelques autres édifices considérables, à la fin d'un chant terminé par une cadence parfaite, comme *sol ut*, on entend résonner deux harmoniques fort aigus, à-peu-près comme *fa mi*, le premier (*fa*) sur le *sol*, le second (*mi*) sur l'*ut*. Je démontrerai à l'art. douzième que le *fa*, ou plutôt *mi* est le sixième son de la gamme chromatique naturelle : mais comme il ne diffère du *fa* de notre gamme que d'un soixante quatrième, il fut pris pour ce *fa* par les premiers observateurs. De la résonance spontanée du chant *fa mi* sur le chant *sol ut*, ils conclurent 1°. que l'accord parfait peut recevoir un nouveau son à la tierce mineure au-dessus de *fa* quinte : 2°. que le son ajouté doit se résoudre par une seconde mineure en descendant.

Or, il n'y a dans la gamme harmonique que deux demi-tons. Il ne peut donc y avoir que deux notes de la gamme propres à porter cette septième ; savoir, la seconde & la quinte. Exemple :

sol si ré fa & *ré fa la ut*
mi *si*

Accord de sixte. Dans le ton du quart (voyez Ton du quart) & dans tous les chants terminés par une octave, comme *fa*, on entend également sur ce

chant deux harmoniques *re mi* dont le premier se résout sur le second par un intervalle d'environ trois quarts de ton. Les premiers observateurs qui prirent ce *ré* pour celui de notre gamme dont il diffère pourtant d'un vingt-huitième (voyez Sixte ajoutée), conclurent de cette résonance spontanée *re mi* sur le chant *fa ut*, que l'accord parfait peut aussi comporter une sixte, laquelle doit se sauver de seconde majeure en montant.

Ces deux dissonances, la septième & la sixte, ayant été prises l'une pour le *fa* de la gamme, l'autre pour le *ré*, les premiers harmonistes concluoient encore delà que les dissonances devoient, comme les consonances, être prises parmi les sons de l'échelle diatonique.

Au reste, j'appelle dissonans, & on dut regarder comme tels, les sons sur-ajoutés ; non qu'un harmonique puisse dissoner avec son générateur ; mais parce que n'ayant point d'équivalents dans notre système, leur rapport s'y trouve trop altéré pour n'être pas dissonans. Ce ne sont donc, à proprement parler, que des dissonances de tempérament.

Delà il s'ensuivoit que la sixte ne convenoit qu'à la tonique & à la quatrième note du ton. Car la nature ayant assigné une septième à la seconde & à la quinte, il étoit inutile de leur faire porter la sixte. La médiane & la sixième note ne pouvoient l'admettre dans leur accord, parce qu'elle n'eût fait qu'une seconde mineure sur leur quinte. Exemple :

mi sol si ut
 & *la ut mi fa*

Or on vient de voir que l'intervalle que fait la sixte harmonique sur la quinte est presque celui d'un ton ; on a vu aussi que les premiers harmonistes s'imaginoient que les consonances & les dissonances devoient être prises dans l'échelle diatonique. Enfin la septième ou sensible ne pouvoit porter une sixte, qui faisant la quinte du ton, reste en place & ne peut pas monter. D'ailleurs, l'accord *si ré fa* de la sensible n'est qu'un dérivé de l'accord de la dominante *sol si ré fa* dont le dernier son fait la septième, c'est-à-dire la dissonance propre à l'accord de cette note ; nouvelle raison pour laquelle la sensible ne pouvoit porter la sixte.

Le système primitif des dissonances fut donc le suivant.

<i>la</i>	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>fa</i>
<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>
<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>
<i>ut</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>

On appella dans la suite accord de grande sixte ; celui de la sous-dominante, c'est-à-dire, celui qui est donné par la nature, pour le distinguer de tous les accords de sixte donnés par le renversement.

Accords par suspension. Lorsque la tonique for-

moit les deux derniers sons d'un chant portant un accompagnement syllabique, ou d'un chant grave composé de notes d'égale valeur; pour faire sentir la terminaison de la phrase harmonique, on plaçoit une dissonance dans le pénultième accord parfait. Cette altération de l'accord de tonique faisoit desirer l'accord parfait suivant, dont il retardoit, dont il suspendoit la résonnance. On appella ces accords altérés, accords par suspension. Exemple :

sol sol	sol sol	la ut	si ut
mi mi	fa	sol sol	sol sol
ré	mi mi	mi	mi mi
ut ut	ut ut	ut ut	ut ut

On voit, par cet exemple, que les différents accords par suspension ont été produits par la disposition de la dissonance, sur les différentes cordes de l'accord parfait.

Accords par supposition. La tonique n'étant autre chose que le son fondamental de tout le système harmonique, & représentant le son le plus grave donné par le corps sonore (voyez *Générateur*); elle peut être regardée comme génératrice de tous les sons des gammes diatoniques, chromatiques, enharmoniques, &c. & conséquemment de tous les accords qui peuvent être employés sur les différentes cordes d'un ton. Ainsi l'*ut* le plus grave de la fig. 1 de la table des rapports des sons. Planche Aa est le générateur de tous les sons placés au-dessus de lui, conséquemment de tous les accords que l'on peut former avec ces différents sons, c'est-à-dire, de tous les accords qui peuvent être employés dans le ton d'*ut*. On peut donc placer la tonique sous ces accords, comme leur véritable fondamentale; ou plutôt comme génératrice de leur fondamentale. En faisant entendre cette tonique au-dessous de tous les accords qui peuvent précéder l'accord parfait, on produisit de nouveaux accords par suspension, & l'on prolongea ainsi la phrase harmonique de plusieurs manières.

1°. Sous l'accord de la médiate, la tonique produisit l'accord de septième qu'avoit déjà donné la suspension. Exemple: *ut. mi sol si.*

2°. Sous l'accord de dominante elle produisit l'accord de onzième, comme *ut. sol si ré fa*, qu'on appella septième superflue. Parce que la septième mineure étant, comme on vient de le voir, donnée par la résonnance du corps sonore, & conséquemment par la nature; on regarda toutes les autres septièmes comme étrangères à l'harmonie, comme *exharmoniques*, & par conséquent la septième majeure *ut si* comme *superflue*.

Ce qui justifie cette observation, c'est qu'en harmonie on appelle *superflus* tous les intervalles qui excèdent d'un demi-ton les consonnances directes données par le corps sonore. Ainsi on appelle octave, quinte, quarte ou tierce *superflues*, un intervalle qui excède d'un demi-ton l'octave, la quinte, la quarte ou la tierce qui sont les consonnances les plus parfaites.

La cause de cette dénomination a fait pendant long-tems l'objet des recherches des théoriciens (1); ils se contentent aujourd'hui de désigner un accord tel que *ut. sol si ré fa* par les mots: accord dit improprement de septième superflue. L'origine que j'ai assignée à l'accord sensible *sol si ré fa* justifie la dénomination d'accord de septième superflue donnée à l'accord *ut. sol si ré fa*. Comme cette dénomination sert elle-même à démontrer la vérité de l'origine que j'ai assignée à l'accord sensible.

Lorsqu'on veut faire suivre l'accord sensible par l'accord de sixte sur la médiate; on produit également la suspension par la supposition de cette médiate sous l'accord sensible. Exemple, *mi - sol si ré fa*. On l'appella accord de neuvième.

Dela il s'ensuit évidemment qu'il y a deux accords de septième majeure, deux accords de neuvième, deux accords de onzième; les premiers donnés par la suspension, les seconds par la supposition.

L'accord de septième par suspension ne diffère en rien de celui de septième par supposition: *ut. mi sol si*; c'est leur résolution qui les différencie. Voyez *Septième*.

L'accord de neuvième par supposition est un accord direct: *mi. sol si ré fa*. L'accord de neuvième par suspension est une des faces, un renversement de l'accord de seconde & quinte: *ut sol ut ré*.

L'accord de onzième par supposition est un accord direct: *ut. sol si ré fa*. L'accord de onzième par suspension est le renversement de l'accord de quinte & quarte. Exemple: *ut sol ut fa*. (Voyez la Table des accords, fig. 1, case 3, n°. 18 des planches.) C'est ce dernier que Rameau appelle accord de onzième.

Cette origine des accords par suspension & des accords par supposition, rend très-sensible ce que dit Rousseau (art. *Supposition*), que ces derniers bien examinés peuvent tous passer pour de pures suspensions.

Accords du mode mineur. Jusques au commencement du dix-septième siècle, les musiciens ne connoissent d'autres modes que ceux de l'église; avec cette différence que les modes musicaux avoient une étendue (*ambitus*) double de celle des tons de l'église: ceux-ci consistoient dans les différentes octaves de la gamme, comme

ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut
ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré
mi	fa	sol	la				

&c.

Les modes de la musique étoient comme ceux du plain-chant distingués en *authentiques* & en *plagaux*; c'est-à-dire, que les uns finissoient par la tonique, les autres par la dominante, tous par un accord parfait majeur; la distinction des modes n'ayant été connue que fort tard.

Lorsque cette distinction fut bien établie, on conserva encore long-tems l'usage de terminer les

(1) Voyez l'ouvrage intitulé: *Observations sur différents points d'harmonie*, par M. L. Rousseau. (Note 46, page 123.)

modes mineurs par un accord parfait majeur, qu'en France on appella tierce de Picardie, parce que l'usage s'en conserva plus long-tems dans les églises de cette province que dans le reste du royaume.

Toutes les notes des modes majeurs ou mineurs étoient prises dans la gamme, & ne recevoient des dièses ou des bémols que par la transposition à la quarte. (Voyez l'harmonie universelle de Mersenne, liv. 1, théor. 29.) On altéra insensiblement les modes naturels & on ne retint que ceux de la sixte & de la médiant; parce que ces deux notes, comme on a vu ci-devant, ne portant point de dissonance, étoient plus propres à représenter des toniques.

On sentit aussi que les différentes combinaisons de la gamme *ut ré mi fa sol la si ut* appartiennent toutes au mode d'*ut*. (Voyez Mode mineur.) Pour donner aux gammes de *la* & de *mi* le caractère de mode, on fut donc forcé de leur assigner une dominante, ou plutôt un accord de dominante, en rendant majeure la tierce de cet accord; c'est-à-dire, en élevant la septième d'un demi-ton. On eut alors les deux échelles suivantes :

la si ut ré mi fa sol ♯ la
 & *mi fa sol la si ut ré ♯ mi.*

Pour avoir le système harmonique de ces deux gammes, on ne fit que copier celui du mode majeur; c'est-à-dire, que la tonique, la médiant & la sixte porterent l'accord parfait; la seconde & la quintes l'accord de septième; la quarte l'accord de sixte. On ne fit point porter cet accord à la tonique en mineur, pour les raisons qu'on a vues plus haut.

<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>	<i>fa</i>
<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ré</i>
<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>sol ♯</i>	<i>ré</i>
<i>si</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>si</i>

& pour le mode de *mi*,

<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>la</i>
<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>
<i>la</i>	<i>ré ♯</i>	<i>fa</i>
<i>fa</i>	<i>si</i>	<i>ré ♯</i>

On voit que les systèmes ont été formés en observant toujours la loi de prendre toutes les notes des accords dans la gamme du ton; conséquemment la quarte du mode de *mi* ne doit point porter l'accord de sixte: car cet accord seroit *la ut mi fa*, lequel est vicieux, comme on l'a vu ci-dessus.

J'expliquerai au mot Règle de l'octave comment on est parvenu à l'accompagnement actuel des gammes majeures & mineures; & au mot Relatif, pourquoi l'on choisit exclusivement pour modele de l'échelle mineure, la gamme *la si ut ré mi fa sol ♯ la*.

On a vu qu'en majeur l'accord de la sensible *si ré fa* ne pouvoit porter ni sixte ni septième. Dans le mode mineur de *la*, l'accord de la sensible *sol ♯ si ré* peut porter la septième; parce que cette dis-

nance se fauve régulièrement. Exemple :

sol ♯ si ré fa
mi.

Telle est l'origine de l'accord de septième diminuée.

Dans le mode mineur de *mi*, l'accord de la sensible *ré ♯ fa la* peut également porter une septième. Exemple: *ré ♯ fa la ut*

si.

Telle est l'origine de l'accord de sixte superflue avec quinte juste, *fa la ut ré ♯*, appelé accord de sixte italienne.

De même l'accord de la dominante du mode de *mi*: *si ré ♯ fa la* est évidemment l'origine de l'accord de sixte superflue ordinaire.

Je donne au mot impair la raison de ces renversements.

Accord par supposition en mineur. La supposition est plus naturelle encore en mineur qu'en majeur; car l'accord parfait mineur n'est pas donné directement par la nature; c'est un dérivé de l'accord de tonique du relatif majeur, lequel rappelle cette tonique par la résonnance spontanée du générateur de Tartini. (Voyez Mode mineur.) En supposant le son *ut*, par exemple, sous l'accord *mi sol si*, on ne fait donc autre chose que de donner à cet accord sa véritable fondamentale.

Les accords *si ré fa la*, *sol ♯ si ré fa* sont des dérivés des accords *sol si ré fa* & *mi sol ♯ si ré*, comme on peut placer la tonique *ut* sous l'accord *sol si ré fa*; ce qui donne l'accord de septième superflue, il est évident qu'on peut, par la même raison, placer la tonique *la* sous l'accord *mi sol ♯ si ré*. Si au lieu de supposer la tonique sous les accords *sol si ré fa* & *mi sol ♯ si ré*, on la place sous leurs dérivés, on aura les accords *ut . si ré fa la* & *la . sol ♯ si ré fa*; le premier s'appelle septième superflue & sixte majeure; le second, septième superflue & sixte mineure.

On les appella accords de septième superflue, parce que la note par supposition fait avec la note de basse une septième alors appelée superflue, & accords de sixte, parce que l'octave de la note par supposition fait avec la septième de ces accords une sixte majeure dans le premier, & une mineure dans le second. Ces deux derniers accords *ut . si ré fa la*, & *la . sol ♯ si ré fa* sont donc de simples accords de septième superflue, dont on a retranché la fondamentale.

Tels sont les accords que le tâtonnement & l'instinct ont fait employer aux compositeurs; & que les théoriciens ont cherchés à réduire en système, en suivant très-probablement la route que je viens de retracer. On verra aux articles Corps sonore, Fondamental & Harmonique les véritables fondements de tout le système musical; & à l'article particulier de chaque accord, j'exposerai le rapport systématique de ses éléments, leur rapport naturel, & la

fondamentale, ses faces ou renversements, sa préparation & sa résolution (1).

Table des Accords.

Celle qu'à donnée Rousseau dans son dictionnaire de musique a plusieurs inexactitudes qui m'ont déterminé à en donner une plus exacte.

1°. Sa division des accords en fondamentaux & en accords par supposition est défectueuse; il falloit encore y joindre les accords par retranchement. L'accord de septième diminuée ni celui de sixte superflue ne peuvent être regardés comme fondamentaux, n'étant, comme je viens de le faire voir, que des dérivés d'accords sensibles, dont on a retranché la fondamentale. Or, comment un accord qui n'a point de fondamentale peut-il être appelé fondamental?

Il falloit donc, pour être exact dans sa division, considérer les accords dans leur état naturel, dans leurs retranchements & dans leurs additions; dans la première classe eussent été les accords fondamentaux; dans la seconde, les accords dérivés; dans la troisième, les accords par supposition.

2°. La relation des modes majeurs & mineurs n'y est pas observée. Ce défaut remarquable fait qu'il est impossible de connoître à quelle corde du mode appartient tel ou tel accord. Par exemple, ayant pris pour formule du mode majeur le mode d'*ut*, il est clair qu'il a dû prendre celui de *la* pour son relatif mineur. L'accord de septième diminuée, ne se pratiquant de son aveu (voyez son art. *Septième*) que sur la note sensible, & étant particulier au mode mineur, il auroit dû le placer sur la sensible du mode de *la*. Cependant il l'a placé sur celle du mode de *ré*; c'est-à-dire, qu'il a pris pour type de l'accord de septième diminuée *ut* & *mi* *sol* *si* *b* au lieu de *sol* & *si* *ré* *fa*.

D'ailleurs, l'accord de septième superflue & sixte mineure est, de l'aveu de Rousseau, « un accord » de septième diminuée sur la note sensible, sous lequel la basse fait la tonique ». Ayant pris pour l'accord de septième diminuée. . . *ut* & *mi* *sol* *si* *b*, l'accord de septième superflue & sixte mineure devoit donc être.

ré. ut & *mi* *sol* *si* *b*, & non pas
la. sol & *si* *ré* *fa*. Comment expliquer cette inconséquence?

La même inexactitude se trouve dans la disposition qu'il a faite des accords de neuvième & des accords de onzième. Car les suppositions, suivant lui-même, ne sont que des suspensions. (Voyez son art. *Supposition*.) La suspension est employée en harmonie, pour faire desirer l'accord qui doit suivre. Or, on ne desiré point un accord dissonant. La sus-

(1) Voyez plus bas la table des rapports des sons du système moderne, comparés avec ceux des harmoniques du corps sonore, A 2, fig. 1, 2, 3, 4, 5 & 6.

ension ne convient donc qu'à une note portant l'accord parfait; c'est-à-dire, à la tonique, & non pas à la seconde note ni à la quatrième. L'accord de neuvième est donc mal placé dans sa table sur le *fa*, & l'accord de neuvième & quarte sur le *ré*.

3°. Il n'assigne pas toujours exactement à chaque accord sa véritable fondamentale. On ne voit pas pourquoi il a pris l'accord de simple septième pour fondamental de celui de grande sixte, & pourquoi chacun d'eux ne pourroit pas être regardé comme fondamental. Voyez l'art. *Sous-dominante*.

Mais l'erreur est beaucoup plus sensible dans l'accord de neuvième & quarte. Tout accord de onzième est primitivement un accord de septième sous lequel on suppose la tonique. Lorsque cette tonique fait la quinte sous la fondamentale d'un accord de septième, il est évident que cette fondamentale est dominante. Donc elle doit nécessairement porter l'accord parfait majeur. L'accord *la ut mi sol* ne peut donc être regardé comme accord de dominante. Il ne peut donc recevoir le *ré* par supposition.

Delà il s'ensuit encore que l'accord *ré. la ut mi sol* n'est pas l'accord direct des accords de quarte, de septième & quarte, ni de seconde & quinte que Rousseau lui assigne pour faces ou renversements.

4°. On ne trouve dans cette table ni l'accord que quelques harmonistes appellent de grande septième *si ré fa la*, ni l'accord de sixte en mineur *ré fa la si*, lesquels sont des accords dérivés de différentes fondamentales. Voyez *Impair*.

5°. Enfin, les accords par supposition n'y sont pas distingués des accords par suspension. On a déjà vu que les accords qu'il a déduits de celui de neuvième & de celui de septième & quarte sont des accords par suspension, & non par supposition. Voyez ma Carte des accords, fig. 1, cases II & III.

La carte des accords que je propose (voyez *ibid.*; fig. 1) est composée de sept portées; une pour chaque corde du mode.

Toutes les portées sont divisées en six cases; la première contient l'accord parfait sur chaque note du ton. Tous les sons de cet accord devant être pris dans l'échelle du mode, il s'ensuit que l'on a cette suite d'accords:

ut mi sol; *re fa la*; *mi sol si*; *fa la ut*; *sol si ré*; *la ut mi*; *si ré fa* dont le dernier porte la fausse quinte.

Les cases 2 & 3 contiennent les accords par suspensions, lesquels, comme je l'ai dit plus haut, ne conviennent qu'à la tonique.

L'accord de seconde, tierce & quinte de la seconde case *ut ré mi sol*, donne, par ses renversements:

L'accord de septième & seconde *ré mi sol ut*;

L'accord de septième & sixte . . . *mi sol ut ré ;*
Et l'accord de sixte-quarte & quinte *sol ut ré mi.*

L'accord de tierce-quarte & quinte de la troisième case donne par ses renversements :

L'accord de quarte *ut fa sol ut ;*
L'accord de seconde & quinte . *fa sol ut ;*
L'accord de quarte - quinte & septième $\left\{ \begin{array}{l} \text{sol ut fa, ou} \\ \text{sol ut ré fa.} \end{array} \right.$

On verra à l'article particulier de cet accord la raison de l'introduction du *ré* qui ne se trouve point dans l'accord direct *ut mi fa sol*.

La quatrième case contient les accords de sixte & leurs renversements. On a déjà vu que la médiate & la sixième note ne comportent point cette dissonance, non plus que la dominante ni la sensible.

Toutes les cordes du mode peuvent porter la septième. La raison en est bien simple. La résonance du corps sonore fait entendre cette septième comme consonnance au-dessus des accords parfaits majeurs. On peut donc aussi la faire entendre sur les mineurs comme consonnance.

Mais on a déjà dit que les dissonances pouvoient être placées au-dessus de la tonique, de la tierce, de la quinte & de la sixte consonnante d'un accord parfait. La septième peut donc être regardée comme consonnance ou comme dissonance sur un accord. Comme consonnance, lorsqu'elle est mineure sur un accord parfait majeur ; & comme dissonance sur les accords parfaits mineurs, lorsqu'elle est majeure. Je prouverai à l'article *Septième* que toute septième est dissonante au-dessus d'un accord parfait mineur.

La sixième case contient les accords impairs. (Voyez *Impairs*.) Le derniers de ces accords . . . *si fa la ut* ou *si fa la ut* appartient au mode de *sol*. On en verra la raison dans l'article *Impair*.

Nomenclature des accords. Usage de la table des accords, pl. Ab. Tous ceux d'une même case portent le même nom ; ainsi que leurs différentes faces. Mais celles-ci sont distinguées entr'elles par les voyelles *a, e, i, o*. Exemple : le deuxième accord de la troisième case se désigne ainsi : accord de quarte *i* ; le quatrième de la cinquième case de cette manière : accord de septième *o*.

Les accords par supposition portent le nom de l'accord fondamental sans supposition. Seulement on désigne l'intervalle que fait avec la basse la note par supposition. Par exemple, la septième superflue se désigne ainsi : accord de septième avec *que se superflue*. Il est inutile de désigner dans un accord, la qualité de la sixte ni de la septième ; puisque tous les accords, excepté les impairs & ceux par substitution étant formés de notes prises dans la gamme du mode, la connoissance du ton

suffit pour déterminer les sons que l'on doit employer dans un accord sur une corde donnée.

« On peut observer, dit M. l'abbé Rouffier, traité des accords, page 56, que dans les accords par supposition, la note qui est au dessous de l'accord fondamental, étant comme surnuméraire (d'où elle est appelée note par supposition), ne peut jamais, ni elle, ni son octave, être transférée au-dessus du son fondamental ; c'est-à-dire, parmi ce qu'on appelle les parties ». De là il s'ensuit que la supposition n'augmente point le nombre des faces d'un accord. A l'égard des rapports que produisent avec la note par supposition les renversements de l'accord fondamental ; il est inutile de leur donner d'autres dénominations que celles de l'accord fondamental. On peut même s'épargner la peine de les chiffrer, en marquant au-dessus ou au-dessous de la note par supposition, le son fondamental de l'accord avec un petit guidon, & le chiffrer ensuite à l'ordinaire. « De cette manière, dit M. Mercadier de Belestia, *nouveau système de musique* n°. 391, tout seroit clair, on écarteroit les difficultés sans priver l'oreille du plaisir que peuvent lui donner ces sortes de passages, (les points d'orgue.) L'on pourroit même soulager la mémoire par ce moyen, de tous les accords par supposition, en observant seulement que lorsqu'on mettroit plusieurs guidons successifs sur une même note, ou que le guidon ne devroit occuper qu'une partie, il faudroit diviser cette note en parties égales aux valeurs que devroient avoir les guidons correspondants, & les lier ensuite avec le chapeau ».

Il étoit donc inutile de faire, comme Rousseau ; une classe particulière des accords par supposition. Aussi me suis-je contenté, dans ma carte des accords, de placer la note par supposition sous les accords fondamentaux, en la représentant sous la forme d'une blanche.

J'ai fait de la même manière pour les accords par substitution : & dans l'usage on seroit très-bien de les regarder comme de simples accords par supposition. Alors un \mathbb{E} ou un \mathbb{B} à côté du guidon, indiqueroit l'altération accidentelle de la tierce de l'accord fondamental. Ainsi l'accord de septième superflue & sixte mineure sur le *la, la*. *sol* \mathbb{E} *si ré fa*, dans le mode majeur d'*ut* seroit

désigné de cette manière $\begin{array}{c} 7 \\ \mathbb{E} \\ \text{la} \end{array}$; je suppose que le guidon se trouve à la place du *sol* \mathbb{E} .

Les accords de la septième case ne sont pas susceptibles de renversement, pour les raisons que j'exposerai au mot *impair*. Je leur donne donc la dénomination d'*impair*, & je les désigne par un *u*. On les nommera dans l'usage, accord impair de telle corde. Par exemple :

u marque l'accord impair de la seconde note ;

u *si* accord impair de la sensible.

Toutes ces dénominations supposent, comme l'on voit, la connoissance du ton ; connoissance aussi indispensable pour composer que pour exécuter sensément.

Caractère des accords. Tout ce qui exerce les sens ou l'esprit sans les fatiguer peut contribuer à leurs plaisirs. Les sons trop bruyants, trop aigus, les sons criards ou glapissans déchirent l'oreille par la rapidité ou par l'intensité de leurs vibrations. Les sons trop sourds la fatiguent par la tension des fibres nécessaires pour les saisir.

Les rapports irrationnels ou trop compliqués blessent l'esprit par le choc des objets trop multipliés, ou, pour ainsi dire, trop aigus. Les rapports trop grands, ceux qui expriment des intervalles trop étendus, le fatiguent ; comme les objets trop éloignés les uns des autres fatiguent l'œil qui veut les embrasser tous en même tems. 1°. La simplicité des rapports paroît donc être la première source du plaisir que nous causent les accords. Quelle est la limite précise de cette simplicité ? C'est sur quoi l'expérience n'a pas encore prononcé d'une manière décisive. Le premier des intervalles dissonnans dans le système moderne est la seconde majeure dans le rapport de 8 à 9. La tierce mineure dans le rapport de 5 à 6 est mise au nombre des consonnances. Le corps sonore nous offre deux intervalles intermédiaires ; le plus grave dans le rapport de 6 à 7 ; le suivant, dans le rapport de 7 à 8. Ces deux intervalles doivent-ils être mis au rang des consonnances ou des dissonances ? Voyez *Septième consonnante.*)

Quoi qu'il en soit, l'accord parfait ne peut recevoir une seconde. Il ne peut donc être formé dans le système moderne que des rapports suivans :

ut ut sol ut mi sol & de leurs répliques,

1 2 3 4 5 6

C'est à la simplicité des rapports que les accords directs doivent leur agrément, lequel diminue à mesure que les faces du même accord s'éloignent du son fondamental ; parce que leur rapport se complique dans la même proportion.

Dans l'accord parfait, la face que l'on nomme accord de *sixte-quarte*, paroît former une exception à cette loi générale ; mais l'exception n'est qu'apparente. En effet, dans cette suite de combinaisons :

sol ut mi ; ut mi sol ; mi sol la ut ; sol la ut ré mi.

3 4 5 4 5 6 5 6 7 8 6 7 8 9 10

Sixte-quarte. Acc. parf. Sixte. Sixte-quarte.

On voit deux accords de sixte-quarte ; le premier plus grave, par conséquent plus consonnant que l'accord parfait ; le second, qui l'est beaucoup moins ; & cela à proportion de leur rapport.

Nota. J'ai dit que le premier de ces accords de sixte-quarte est plus consonnant que l'accord parfait ; mais je n'ai pas voulu dire plus agréable : on verra bientôt la raison.

Par la simplicité des rapports, on explique pourquoi l'accord de grande sixte est plus harmonieux que celui de petite sixte mineure. Pourquoi la septième diminuée est moins dure que la seconde superflue. Il ne faut que jeter un coup-d'œil sur leurs rapports. Exemple :

fa la ut ré la ut ré fa
4 5 6 7 5 6 7 8

sol si ré fa fa sol si ré
5 6 7 $\frac{22}{2}$ $\frac{12}{2}$ 10 11 14

Dans ces accords, comme dans les suivans, je suppose les rapports harmoniques, & non ceux du système moderne.

2°. Le second agrément des accords dérive de la progression de leurs sons. Placés dans l'ordre progressif des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c. Les sons, ou plutôt leurs rapports s'offrent à l'esprit sans confusion. Cet ordre leur est si favorable, que toutes les dissonances d'un mode réunies dans la forme progressive, forment un accord moins désagréable que l'accord parfait avec une seule dissonance ; l'accord *ré fa la si* formé par la seconde, la quatrième, la sixième & la septième note de la gamme naturelle, qui sont les dissonances du mode d'*ut*, est moins dur que l'accord de seconde & quinte *ut ré sol ut* ou que ce-

lui de quinte & quarte *ut fa sol ut* qui ne contiennent qu'une seule dissonance.

Vient-on savoir encore pourquoi l'accord de fausse quinte est beaucoup plus doux que celui de quarte superflue ? Toujours la même solution. Toujours dans l'un l'ordre progressif qui ne règne pas dans le second. Exemple ;

si ré fa sol fa sol si ré
5 6 7 8 7 8 10 12

Fausse-quinte. Triton.

C'est cet ordre progressif qui dirige secrètement les théoriciens, lorsqu'ils nous recommandent de placer dans l'harmonie les grands intervalles au grave, les moindres à l'aigu. C'est que les rapports les plus simples forment en même tems les intervalles les plus graves & les plus étendus. Exemple :

ut ut sol ut mi sol la ut ré mi.
Octave. Quinte. Quarte. Tierce maj. Tierce m. n. Petite tierce. Tr. mineure. Ton maj. Ton min.

C'est le défaut de progression qui rend dissonant

sonant tout accord formé de deux intervalles semblables, comme :

ut sol ré ; sol ut fa ; ut mi sol[♯] ; mi sol si^b,
 1 6 9 3 4 $\frac{1}{2}$ 4 5 $\frac{2}{3}$ 5 6 $\frac{3}{4}$.

3°. La consonnance des extrêmes est une troisième source d'agrément dans les accords. L'accord parfait renfermé dans une quinte est plus consonnant que celui de sixte & celui de sixte-quarte, tous les deux renfermés dans une sixte.

4°. La disposition du son fondamental n'est pas indifférente dans un accord. Placé au grave, l'accord en devient plus naturel, plus consonnant, plus majestueux. A l'aigu, il produit des renversements de consonnances qui varient le caractère de l'accord suivant la nature de ces intervalles. Au milieu, l'oreille le cherche quelquefois sans pouvoir le distinguer. Il semble avoir perdu sa supériorité. Il communique alors à l'accord un caractère de confusion, d'indécision, de fadeur que l'on remarque sur-tout dans l'accord de sixte-quarte, sol ut mi sol.

5°. Les sons placés à l'aigu sont les plus remarquables ; c'est donc là qu'il faut placer les consonnances de caractère ; j'entends celles qui rendent un accord propre à l'expression de tel ou tel sentiment ; pour cela, il faut connoître le caractère individuel de chaque intervalle. Il faut savoir qu'en général les intervalles justes sont naturels, graves, majestueux ; les majeurs, brillants, énergiques ; les mineurs, doux, tendres, propres à l'expression de la langueur, quelquefois de la tristesse ; les superflus sont durs, les diminués fades & languoureux.

Par-là on explique pourquoi l'accord de petite sixte majeure est plus brillant que celui de fausse-quinte, & celui de seconde plus que celui de simple septième.

La douceur de l'accord de sixte, mi sol ut, lui vient de la douceur de ses trois consonnances mineures, mi ut, mi sol & sol ut.

6°. Le nombre des sons qui composent un accord, peut aussi contribuer à le rendre plus ou moins agréable. Un accord n'est propre qu'à produire du bruit, lorsqu'il renferme un trop grand nombre de sons. Pour ne pas détruire ni couvrir le charme de la mélodie, il faut éviter autant qu'on peut dans l'harmonie toute espèce de remplissage. En cela il est plus facile de pécher par l'excès des sons que par le retranchement.

7°. Un accord doit souvent tout son effet aux accords adjacents. On sent, par exemple, qu'il y auroit de la mal-adresse à placer un accord très-dur à côté, sur-tout immédiatement après un accord très-consonnant, à moins que l'effet ne l'exigeât.

8°. Mais rien ne peut contribuer autant à la douceur d'un accord que la manière de le préparer & de le sauver.

Musique. Tome I.

Accords. Division des accords :

On pourroit considérer les accords :

1°. Dans leurs vibrations. Sous ce point de vue on les diviserait en réguliers & irréguliers. Réguliers, lorsque leurs sons forment une progression arithmétique ; irréguliers dans le cas contraire.

Les accords réguliers se diviseront en naturels qui suivent la progression des nombres naturels, 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c.

Et impairs qui suivent la progression des nombres 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, &c.

Les naturels se diviseront en consonants, lorsque leur progression n'excède pas le sixième terme ; ou les répliques de ces termes :

Et dissonants, lorsqu'ils admettent les termes suivants.

Les accords dissonants se divisent en harmoniques, exharmoniques & irrationnels.

Les accords dissonants harmoniques sont ceux qui sont reçus dans le corps de l'harmonie.

Les accords exharmoniques ou faux accords sont ; comme les premiers, formés par des sons rationnels, mais ne sont point reçus en harmonie.

Enfin, les irrationnels qui sont, à proprement parler, les seuls accords essentiellement dissonants, sont ceux dont quelques sons forment avec les autres un rapport incommensurable.

2°. Considérés par rapport à leurs sons fondamentaux, les accords se diviseront en primitifs & en dérivés.

Les primitifs formés par le son fondamental, la tierce, la quinte ou leurs répliques.

Les dérivés formés par les autres harmoniques du même fondamental.

Ainsi les accords par substitution sont des dérivés des accords sensibles. L'accord de sixte-superflue est un dérivé de l'accord de tonique. Voyez les fig. 4 & 6 de la table des sons.

3°. Par rapport à leurs faces, les accords se divisent en directs & inverses.

Directs, lorsqu'ils ont le son fondamental au grave :

Inverses, lorsque le son fondamental est porté dans une des parties supérieures.

4°. Par rapport à la gamme, les accords se diviseront en accords de la tonique, & accords du ton ; j'appelle ainsi tous les accords qui peuvent être employés sur une des notes de la gamme.

L'accord de la tonique se divise en majeur & mineur, à raison de la tierce la plus grave de cet accord.

5°. Par rapport à la basse fondamentale, je divise les accords en générateur & fondamentaux.

Le générateur est l'accord de l'octave la plus grave de la tonique. Les accords fondamentaux sont des accords parfaits portés par les harmoniques du générateur.

6°. Par rapport à leur succession, je les divise en préparatifs, progressifs & résolutifs.

Le progressif est celui qui forme le premier terme d'une cadence quelconque; préparatif, celui qui le précède & le prépare; résolutif, celui qui termine la cadence. (M. l'Abbé Feytaud.)

Système naturel.		Système moderne.		TABLE des Rapports des Sons du Système moderne, comparés avec ceux des Harmoniques du Corps Sonore.					
Fig. I.		Fig. II.		Rapport des Sons de l'accord dominant.		Rapport des Accords dérivés de l'Accord dominant.		Rapport des harmon. correspondans.	
ut	32	ut	32						
fi*	31	fi	30						
fi	30	fi	30						
za*	$29 = \frac{26}{1}$	la*	$\frac{25}{2}$						
za	28	la	$\frac{25}{2}$						
ja*	$27 = \frac{24}{3}$	la	$\frac{25}{2}$						
ja	26	sol*	25						
sol*	25	sol	24						
sol	24	sol	24						
ja*	$23 = \frac{46}{2}$	fa*	$\frac{45}{2}$						
ja	$22 = \frac{66}{3}$	fa	$\frac{44}{2}$						
mi*	$21 = \frac{63}{3}$	mi	20						
mi	20	mi	20						
re*	$19 = \frac{76}{4}$	re*	$\frac{21}{4}$						
re	18	re	18						
ut*	$17 = \frac{34}{2}$	ut*	$\frac{16}{2}$						
ut	16	ut	16						
fi	15	fi	15						
za	$14 = \frac{42}{3}$	la	$\frac{40}{5}$						
ja	$13 = \frac{39}{3}$	fol	12						
fol	12	fa	$\frac{32}{3}$						
ja	$11 = \frac{33}{3}$	mi	10						
mi	10	re	9						
re	9	ut	8						
ut	8	ut	8						
za	17	mi	10						
fol	6	fol	6						
mi	5	mi	5						
ut	4	ut	4						
fol	3	fol	3						
ut	2	ut	2						
UT	1	UT	1						

ACCORD DE L'ORGUE. Ce mot a deux significations ; premièrement , il signifie la même chose que *partition*. Secondement , il signifie l'*accord* respectif de tous les jeux. C'est dans ce sens qu'il est pris dans cet article.

La *partition* est le fondement de l'*accord* : elle se fait sur le prestant qui tient le milieu entre tous les jeux de l'orgue. Quant au grave & à l'aigu , pour bien accorder , il est nécessaire d'être doué d'une oreille extrêmement fine , ce qui s'appelle parmi les facteurs & les gens de l'art , *avoir de l'oreille* ; c'est un don de la nature qu'un maître ne sauroit communiquer.

Après que la *partition* est faite sur le prestant (ou sur la flûte , s'il n'y a point de prestant à l'orgue) , on accorde à l'octave en-dessous le *bourdon de quatre piés bouché*. Ensuite on accorde le huitième pié ouvert à l'unisson du bourdon de quatre piés bouché , & à l'octave au-dessous du prestant ; on accorde ensuite la montre de seize piés à l'octave en-dessous du huitième pié ouvert , du quatrième pié bouché , & à la double octave en-dessous du prestant : on accorde ensuite le bourdon de seize piés à l'unisson de la montre de seize piés , & à l'octave en-dessous du huitième pié ouvert , du quatrième pié bouché , & à la double octave en-dessous du prestant.

On accorde ensuite le grand cornet composé de cinq tuyaux sur le prestant seul. Il faut remarquer que le grand cornet n'a que deux octaves , & que des cinq tuyaux qui le composent , il n'y a que le dessus de flûte qui s'accorde à l'unisson des tailles & des dessus du prestant ; que les autres tuyaux , le dessus de bourdon , le dessus de nazard , le dessus de quarte nazard , & le dessus de tierce , s'accordent à l'unisson des jeux dont ils portent le nom. On accorde ensuite le cornet de récit & le cornet d'écho sur le prestant , comme on a accordé le grand cornet. On accorde ensuite la flûte sur le prestant seul , à l'unisson de laquelle elle doit être. Ensuite on accorde la double tierce à la tierce au-dessus du prestant , & sur tous les fonds de l'orgue. Ce qu'on appelle *les fonds de l'orgue* , sont tous les jeux de mutation plus graves que le prestant ; comme qui diroit *les basses de l'orgue* , dont le prestant tient le milieu , y ayant autant d'octaves dans l'étendue de l'orgue au-dessus & au-dessous des quatre dont le prestant est composé. On accorde ensuite le nazard sur les fonds & à la quinte au-dessus du prestant. Le gros nazard s'accorde aussi sur les fonds à l'octave au-dessous du nazard & à la quarte au-dessous du prestant. On accorde ensuite la quarte de nazard sur les fonds & avec la double tierce & le nazard : ce jeu doit sonner l'octave du prestant. On accorde ensuite la tierce sur les fonds & la double tierce , dont elle doit sonner l'octave , & sur le nazard & la quarte nazard. Ensuite on accorde le larigot sur les fonds accompagnés de la double tierce du nazard , dont il doit sonner l'octave de la quarte nazard , de la tierce. On accorde

ensuite la doublette sur tous les fonds : elle doit sonner l'octave au-dessus du prestant. Sur la doublette & les fonds , on accorde les deux parties du plein jeu , la fourniture & la cymbale , dont on bouche les tuyaux des rangs que l'on n'accorde pas , avec des plumes d'oie ou de pigeon , afin de les empêcher de parler , & de mieux entendre l'*accord* de ceux qu'on laisse libres. Ensuite quand un rang est accordé , on accorde le rang suivant , dont on ôte les plumes que l'on remet dans le rang accordé , s'il est nécessaire. Voyez *Fourniture & Cymbale*.

La pédale de quarte s'accorde sur les fonds & à l'unisson des basses du prestant.

La pédale de huit , ou flûte , s'accorde aussi sur les fonds , & à l'unisson du huitième pié ouvert , ou à l'octave au-dessous du prestant.

Lorsque tous les jeux de mutation sont accordés ; on accorde les jeux d'anche , à commencer par la trompette , que l'on accorde à l'octave au-dessous du prestant seul. Sur la trompette on accorde le cromorne à l'unisson , à l'octave au-dessous de la trompette. On accorde la bombarde à l'octave au-dessus de la même trompette ; on accorde le clairon qui sonne l'unisson du prestant. La voix humaine qui sonne l'unisson de la trompette s'accorde à l'octave au-dessous du prestant seul , & la voix angélique à l'unisson du même prestant. La trompette de récit qui n'a que deux octaves , sonne l'unisson des dessus de la trompette , dont elle ne diffère qu'en ce qu'elle a le son plus net.

Les pédales des jeux d'anche s'accordent , savoir , celle de clairon à l'unisson des basses du clairon ; s'il y a ravalement au clavier de pédale , le ravalement descend dans le huitième pié à l'unisson de la trompette.

La pédale de trompette sonne l'unisson des basses de la trompette ; le ravalement descend dans le seizième pié à l'unisson de la bombarde.

La pédale de bombarde s'accorde à l'octave au-dessous des basses de la trompette , par conséquent elle sonne le seizième pié ; s'il y a ravalement , il descend dans le trente-deuxième pié.

On accorde tous les jeux de mutation avec les accordeurs , dont on coëffe les tuyaux ouverts ou à cheminée , pour diminuer l'orifice du tuyau & le faire baisser de ton ; on enfonce au contraire les accordeurs dans les tuyaux , ce qui élargit leur ouverture , quand on veut les faire hausser de ton. Dans un orgue bien accordé , la *partition* de chaque jeu doit être semblable à celle du prestant. (*Anonyme.*)

ACCORDER des instruments , c'est tendre ou lâcher les cordes , allonger ou raccourcir les tuyaux , jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Pour accorder un instrument , il faut d'abord déterminer un son qui doit servir aux autres de terme

de comparaison ; c'est ce qu'on appelle *prendre* ou *donner le ton* : ce son est ordinairement l'*ut* pour l'orgue & le clavecin, & le *la* pour le violon & la basse, qui ont ce *la* sur une corde à vuide, & dans un *medium* propre à être aisément saisi par l'oreille : telle est la chanterelle du violoncelle & la seconde du violon.

A l'égard des flûtes, hautbois, & autres instruments semblables, ils ont leur ton à-peu-près fixe, qu'on ne sauroit guère changer qu'en changeant quelque pièce de l'instrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboîture des pièces, ce qui baisse le ton de quelque chose : mais il doit nécessairement résulter des tons faux de toutes ces variations, parce que la juste proportion est rompue entre la longueur totale de l'instrument & les intervalles d'un trou à l'autre.

Quand le ton est déterminé, on y fait rapporter tous les autres sons de l'instrument, qui doivent être fixés par l'accord selon les intervalles qui leur sont assignés. L'orgue & le clavecin s'accordent par quintes & par octaves ; la basse & le violon par quintes ; la viole par quarts & par tierces. En général, on choisit toujours des intervalles consonnans & harmonieux, afin que l'oreille soit mieux en état de juger de leur justesse.

On remarque que les instruments dont on tire le son par inspiration, comme la flûte & le hautbois, montent sensiblement quand on en a joué quelque tems ; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit ; ou plutôt c'est que la chaleur & la raréfaction que l'air reçoit pendant l'inspiration, rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, & augmentant ainsi le poids relatif de l'atmosphère, rendent le son un peu plus aigu, suivant la doctrine de M. Euler. Quoi qu'il en soit de la cause, il faut, au moment de l'accord, avoir égard à l'effet, & forcer modérément le vent, quand on donne le ton avec ces instruments ; car pour qu'ils restent d'accord durant le concert, il faut qu'ils soient un peu trop bas en commençant. (M. de Castillon.)

Nota. Nous avons trouvé dans nos papiers l'article suivant, sans pouvoir nous rappeler quel en est l'auteur ni de quel ouvrage il est tiré.

* LA plupart des hommes ont éprouvé les effets d'un bon accord, sans en connoître la cause. Rameau & J. J. Rousseau n'en ont développé que ce qui regarde le physique des sons.

Il est deux manières d'accorder les instruments à cordes. Le *piano-forte*, par exemple : en faisant une suite de quintes justes, tout le monde fait que les octaves deviennent trop fortes, & que tout-à-coup on est forcé de diminuer les intervalles pour rejoindre le point d'où l'on est parti. Rien de plus funeste à l'effet de la musique que cette manière d'accorder ; je ne dis pas seulement à l'endroit où l'on est obligé de tempérer les sons, mais même

sur la partie du clavier où les quintes sont justes ; car on éprouve une satiété qui glace. Altérez au contraire foiblement toutes vos quintes ; alors un desir involontaire d'arriver au point imperceptible de la perfection, à ce point mathématique qu'on ne se soucie guère de calculer quand on l'a senti, soutient votre attention. Chaque accord prend une teinte moëlleuse, & vous fait éprouver un charme inexplicable. Quel chanteur n'a pas senti son ame se dilater ou se resserrer en s'accompagnant ? Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome (Gizziello) avoit coutume d'envoyer son accordeur dans les maisons où il vouloit montrer ses talents ; non-seulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais aussi pour la perfection de l'accord. N'avons-nous pas entendu des femmes dont l'organe foible charmoit nos sens dans la conversation ? Quelle voix sonore, mais plus ferme & plus sûre de ses intonations vous a jamais fait le même plaisir ? Souvent j'ai quitté mon piano parce qu'il me déplaisoit & ne me renvoyoit pas mes idées telles que je les concevois. C'est après bien des années que je me suis aperçu que l'accord des quintes trop justes en étoit la cause. On voit que l'effet d'une belle production dépend plus qu'on ne pense de l'accordeur.

* CET article est contraire à toutes les idées de théorie. Quand les quintes d'un piano sont trop justes dans quelques tons, les tierces & les quintes sont fausses dans d'autres. Un *sol* & un *la* b n'en sont pas le même son, mais on est obligé de le rendre le même sur les instruments à touches, parce que c'est la même touche qui doit les exprimer tous deux. Ainsi, si la gamme de *la* qui contient le *sol* & le *la* b seroit fausse. Il est plaisant de donner un vice d'intonation pour la source d'une beauté musicale. — La voix d'une femme peut avoir du charme, parce qu'elle est foible ; mais elle n'en auroit sûrement pas si elle étoit fausse. — L'auteur n'a pu être mécontent de son piano par sa trop grande justesse ; car si les quintes en étoient parfaitement justes, l'instrument étoit nécessairement faux. (M. Framery.)

ACCORDEUR, *s. m.* On appelle accordeurs d'orgue ou de clavecin ceux qui vont dans les églises ou les maisons accommoder ou accorder ces instruments, & qui, pour l'ordinaire, en sont aussi les facteurs. (J. J. Rousseau.)

ACOUSTIQUE, *s. f.* Doctrine ou théorie des sons. (Voyez *Son*) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du grec *ακουω*, j'entends.

L'*acoustique* est proprement la partie théorique de la musique : c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'harmonie & le chant, qui détermine les rapports des intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou

propriétés des cordes vibrantes, &c. Voyez *Cordes*, *Harmonie*.

Acoustique est aussi quelquefois adjectif; on dit: l'organe *acoustique*, un phénomène *acoustique*, &c. (J. J. Rousseau.)

ACROAMA, *musique des anciens*, nom que les romains donnoient aux musiciens qui jouoient d'un instrument, pour les distinguer de ceux qui chantoient. On prétend aussi qu'ils appelloient *acroama* la musique instrumentale, & sur-tout celle qui étoit gaie. (M. de Castilhon.)

ACTE, *f. m.* Partie d'un opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appelé entre-acte. Voyez *Entre-Acte*.

L'unité de tems & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *acte* d'opéra que dans une tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le poète ne doit point donner à un *acte* d'opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-tems que nous ne le voyons durer en effet: mais il dépend du musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théâtrales, le tems qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le théâtre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion que la première loi du théâtre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changements, le musicien ne peut avoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit faire de son orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui règne alors sur la scène.

Quelquefois le premier *acte* d'un opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue*. (Voyez *ce mot*.) Comme le prologue ne fait pas partie de la pièce, on ne le compte point dans le nombre des *actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les opéra françois, mais toujours de trois dans les Italiens. Voyez *Opera*. (J. J. Rousseau.)

Observations sur l'article précédent.

* LA doctrine que Rousseau établit sur l'unité de lieu est trop rigoureuse, & se trouve démentie par l'expérience.

Cette illusion qui nous fait prendre l'imitation de l'art pour la vérité n'est pas l'objet du théâtre lyrique. C'est une espèce de pays enchanté où tout est exagéré, merveilleux, idéal, où rien ne

ressemble à la nature ordinaire. L'esprit n'y demande qu'une vérité relative, & l'imagination s'y prête à toutes les merveilles, pourvu qu'elles soient d'accord avec la supposition hypothétique qui fait la base du mélodrame.

Comment vouloir exclure, sur-tout du genre *merveilleux*, le droit de transporter l'action d'un lieu à un autre, même au milieu d'un acte! Serai-je blessé de voir un palais changé en prison, ou un désert en un jardin délicieux, par le même pouvoir qui évoque les ombres des morts & commande aux démons?

Dans les tragédies même, où la mythologie & la magie n'entrent pour rien, il est possible d'exécuter au milieu d'un acte des changements de scène qui ne troublent point l'action & ne choquent point les spectateurs. Il y en a des exemples dans *Alceste*, dans *Iphigénie en Aulide*, & dans d'autres opéras, où le poète n'auroit pu se les interdire, sans se priver de très-beaux effets de spectacle & de musique.

Ces changements de scène demandent, il est vrai, à être employés avec modération & placés avec art. Il faudroit ne faire passer brusquement le spectateur d'un lieu à un autre, que pour lui faire suivre la marche même de l'action. Il ne fait alors qu'accompagner les personnages au lieu où l'action les fait passer eux-mêmes. C'est ce qui arrive au premier acte d'*Alceste*. Du palais du roi on se transporte avec la reine & le peuple au temple où ils vont implorer la puissance des dieux en faveur d'Admète mourant. Ainsi au milieu du troisième acte d'*Iphigénie*, au moment où Clytemnestre s'échappe de la tente où elle étoit renfermée, pour courir au lieu du sacrifice, le spectateur s'y transporte avec elle. L'action, au lieu d'être interrompue, comme le craint Rousseau, ne fait que se continuer sous les yeux du spectateur; & le compositeur, loin d'être embarrassé de ce qu'il doit faire dans ces changements de scène, les a préparés l'un & l'autre par deux marches admirables qui donnent à l'action un caractère aussi vrai qu'intéressant.

La vérité n'est pas le but essentiel des beaux arts; il n'en est aucun qui ne s'en écarte quelquefois pour obtenir un effet plus puissant que celui qu'il obtiendrait par elle. Tous ont le droit de s'en éloigner plus ou moins, suivant la nature des moyens qu'il emploie & de l'objet qu'il se propose. Il faut donc bien se garder de vouloir soumettre les artistes à des règles de vraisemblance rigoureuse, dont l'effet ne dédommageroit point du sacrifice qu'ils y feroient. (M. Suard.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des parties, & sur-tout dans la basse, qui oblige toutes les autres parties à concourir à fermer une cadence, ou à l'éviter expressément. Voyez *Cadence*, *Eviter*. (J. J. Rousseau.)

ACTEUR, *f. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un opéra. Comme toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*acteur*

dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans son art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un *acteur* le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquiescer, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au théâtre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un théâtre dont l'objet est d'ébranler le cœur par les chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il fait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*acteur* doit l'avoir cultivée par l'art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus dégoûtant que de voir un héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'amour & de la vertu, ceux d'un mauvais chanteur avec la mesure & l'orchestre, & plus incertain sur le ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a ni chaleur ni grace sans facilité, & l'*acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*acteur* d'opéra d'être un excellent chanteur, s'il n'est encore un excellent pantomime; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le personnage pour s'occuper du chanteur, ce n'est qu'un musicien sur la scène; il n'est plus *acteur*. Tel excella dans les autres parties, qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*acteur* à qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chaffé* pour modèle. Cet excellent pantomime, en mettant toujours son art au-dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de ses confrères: *acteur* unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talents aux amateurs de son théâtre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens. (J. J. Rousseau.)

ACTION, Ce mot, dans ses rapports avec

l'objet de ce dictionnaire, se prend en deux acceptions différentes: l'*action* considérée relativement au drame, & l'*action* considérée relativement au jeu des acteurs.

La première, qu'on pourroit appeller *action dramatique*, doit avoir en général, pour l'opéra, les mêmes principes que pour la tragédie & la comédie; mais avec des modifications appropriées aux procédés & aux effets de la musique.

Cet art n'a aucun moyen pour rendre avec intérêt, & en même tems avec vérité, tous les détails de développement, de récit, de dialogue raisonné, qui dans les drames purement déclamés servent à exposer des événements antérieurs; à préparer ou à expliquer les incidents; à faire connoître le caractère & les vues des personnages; à attacher l'esprit par des traits ingénieux ou par de beaux vers dans les moments où l'ame ne peut pas l'être par les mouvements des passions; la musique d'ailleurs ayant une marche plus lente que la simple déclamation, on sent que, dans le poème lyrique, l'*action* doit être plus simple, plus claire, plus vive, avec plus de spectacle & moins de dialogue tranquille, que la tragédie & la comédie. Il y a donc des sujets de drame plus heureux pour un genre que pour un autre, & des *actions* qui font d'un grand effet au théâtre françois, & qui n'en feroient aucun sur le théâtre lyrique. C'est ce qu'on trouvera plus développé à l'article *Poème lyrique*.

Nous ne nous étendrons que sur la seconde acception du mot *action*, c'est-à-dire, sur le jeu des acteurs; & ici il faut faire une distinction essentielle entre le comédien & l'*acteur* du théâtre lyrique. Pour le premier, l'*action* comprend à la fois la déclamation, le geste & l'expression du visage. Pour le second, l'*action* ne comprend que les mouvements du visage & du corps: le chant est un talent à part. Le comédien qui, avec les plus beaux gestes & la physionomie la plus expressive, n'auroit aucune vérité dans ses accents & ses tons, ne pourroit être qu'un mauvais acteur; mais, à l'opéra, on peut être un mauvais chanteur, & un excellent acteur: tel étoit *Chaffé* que *Rouffeu*, dans l'article précédent, loue comme le modèle des acteurs de ce théâtre, & qui avec une voix cassée & un goût de chant détestable, avoit en effet beaucoup de noblesse, de chaleur & d'intelligence dans ses gestes & ses mouvements.

La distinction que nous venons d'indiquer entre le talent du comédien & celui de l'*acteur* lyrique n'est pas la seule qu'il soit nécessaire d'établir. Le comédien est le maître de toute son *action*. Il peut, à son gré, précipiter ou ralentir sa déclamation; la couper par des tems ou des silences plus ou moins prolongés; préparer ses tons, ou en remplir les intervalles par des gestes ou par le jeu du visage: il n'a, en cela, d'autre guide & d'autre mesure que la vérité, telle qu'il la sent ou qu'il la conçoit. Son objet étant d'exprimer des senti-

ments naturels dans le langage naturel des hommes que nous voyons ou que nous imaginons, il faut qu'il imite, le plus fidèlement qu'il peut, leurs accents, leur air, leurs mouvements, dans les situations semblables à celles qu'il veut peindre.

L'acteur lyrique est placé dans un ordre de choses bien différent : il ne jouit point de la même liberté, & n'est pas non plus gêné par les mêmes entraves. Il ne parle pas, il chante : le chant est un langage hors de la nature ordinaire ; mais c'est un langage embelli qui a un charme pris dans la nature même de l'homme. Ces deux circonstances exigent donc des modifications particulières dans les mouvements extérieurs qui doivent accompagner au théâtre la parole chantée, pour y ajouter plus de vérité & d'énergie.

Pour reconnoître quelles sont ces modifications & en fixer les vrais principes, il faut analyser avec quelque précision les différentes parties de l'action théâtrale, propre à la scène lyrique.

Aucun peuple, aucun homme n'a exprimé naturellement ses pensées en chantant ; mais il n'est pas impossible de supposer un peuple à qui, dans le premier état de nature, on ait donné un langage dont toutes les intonations seroient fixées par les proportions musicales, & dont tous les sons auroient une valeur de tems déterminée, & seroient fournis à une mesure régulière.

Le chant, considéré comme langage, a donc une vérité hypothétique & possible, seule vérité essentielle à l'effet des beaux-arts ; & l'on ne peut pas dire qu'il soit contre la nature ; car c'est le premier des arts chez les nations les plus sauvages, lesquelles savent chanter & danser avant de savoir faire du pain & construire une cabane.

Indépendamment des sons articulés, l'homme a d'autres signes pour faire connoître ses sentimens. Les émotions de son ame se manifestent par ses regards & par des mouvements particuliers de son visage & de son corps. Ces signes, séparés de la parole, constituent la pantomime ; c'est un langage naturel & indépendant de toute convention ; clair pour tous les hommes, parce qu'il est commun à tous, & dont les expressions s'unissant à celles de la parole articulée, rendent les effets de celle-ci plus sensibles & plus puissants.

L'acteur n'étant pas réellement pénétré des sentimens qu'il veut exprimer, ne peut imiter qu'à force d'art ces mouvements extérieurs qu'excitent les passions & les affections diverses dans ceux qui les éprouvent réellement. Il faut qu'il ait observé avec intelligence ces effets des affections humaines ; qu'il soit doué de cette mobilité d'ame qui la rend susceptible de toutes les impressions de la douleur & de la joie, de l'espérance & de la crainte, de l'amour & de la haine ; qu'il ait enfin cette souplesse, cette docilité d'organes qui leur fasse recevoir promptement les formes & les modifications extérieures que les passions vraies pro-

duisent dans les organes de ceux qui en sont véritablement pénétrés.

Mais les mêmes passions, exaltées au même degré, ne se manifestent pas dans tous les individus par des signes également frappants : les uns ont plus d'expression que les autres dans la physionomie, plus de mobilité dans les traits, plus de violence, de promptitude dans les mouvements. L'acteur peut donc, sans blesser la vérité, mettre plus ou moins de force & d'énergie dans son action ; & c'est dans le choix des nuances qu'il sera connoître son intelligence & son goût.

Le principe général que l'acteur ne doit jamais perdre de vue, c'est que l'opéra est la réunion de plusieurs arts dont les moyens divers doivent concourir à un même but, & que dans ce concours d'arts différens, la musique est la partie dominante à laquelle les autres doivent être subordonnées dans leur action & leurs effets.

Examinons en peu de mots les conséquences qui résultent de ce principe, & qui peuvent servir à diriger l'acteur dans ses mouvements.

Au théâtre lyrique l'action n'est que l'accompagnement du chant. Voyez cet habile chanteur qui s'accompagne lui-même au clavecin : il choisit dans l'harmonie les notes qui font le mieux valloir la mélodie ; il fait ressortir celles qui concourent à embellir ou fortifier l'expression ; il adoucit ou éteint les sons de l'instrument lorsque la voix veut briller par elle-même ; & il ne donne plus de force & d'intérêt à son jeu, que dans les moments où le chant se tait ou ne fait que répéter des passages que l'oreille démêle aisément. Voilà le modèle de l'acteur lyrique ; mais pour appliquer à l'action théâtrale cet art de l'accompagnateur, il faut beaucoup d'intelligence, d'étude, de goût, avec des dons naturels également précieux & rares.

Il doit avoir, avant tout, une physionomie mobile & des yeux où se réfléchissent distinctement toutes les affections de l'ame. C'est la première & la plus essentielle partie de la pantomime. C'est ce qu'a bien observé ce grand maître de l'éloquence romaine, qui nous a laissé de si beaux préceptes sur l'art d'intéresser & de plaire par l'union de la pensée, des sons & du geste. « Après la voix, » dit Cicéron, c'est le visage qui agit avec le plus d'empire, & ce sont les yeux qui animent l'expression du visage. (Cic. de oratore, l. 3, §. 223.) Cette mobilité dans les regards & dans les traits, ne peut être bien dirigée que par la faculté de se pénétrer intérieurement des affections qu'on veut exprimer : les mouvements du visage répondront alors d'eux-mêmes à cette transformation momentanée de l'ame de l'acteur. Mais cette faculté dont je parle est le talent le moins connu de nos comédiens : plusieurs mêmes le regardent comme une chimère. Ils savent que pour exprimer la douleur, la colère, le dédain, il faut faire tels mouvements des sourcils, de la bouche, des yeux, & ils se les con-

mandent ; mais par un effet nécessaire , ces mouvements purement artificiels sont presque toujours outrés & souvent difformes.

J'ai vu les plus grands acteurs , invités à déclamer un morceau passionné de Racine ou de Voltaire , le débiter sur le champ & sans préparation , avec l'intelligence , la chaleur , le goût & l'expression qu'ils y auroient mis au théâtre. J'ai vu souvent demander la même complaisance au célèbre Garrick : lorsqu'il vouloit s'y prêter , il se retiroit dans un coin , se recueilloit en lui-même , se remplissoit des idées & des sentiments qu'il alloit exprimer , & reparoissoit alors , avec un visage où se peignoit comme dans un miroir la disposition d'ame du personnage qu'il avoit pris : il parloit , & sa voix prenoit tous les accens ; il pâlissoit & rougissoit à son gré ; ses yeux se troubloient , se remplissoient de larmes où lançoient la flamme de l'éclair ; tous ses traits s'altéroient sans se déformer jamais , & tous les mouvements de son corps s'assortissoient d'eux-mêmes , avec un accord admirable , aux accens de sa voix & à l'air de son visage. Ce n'étoit point des gestes commandés par la volonté & par l'habitude d'exprimer tel sentiment par certains mouvements du visage ou des bras ; Garrick se transformoit véritablement dans le personnage qu'il représentoit , & toutes les fibres de ses organes sembloient répondre sur le champ aux mouvements de son ame , comme aux touches d'un clavecin. Je n'ai vu que Mlle. Clairon & Lekain se passionner ainsi dans quelques rôles , en se recueillant en eux-mêmes , & tirer de cette sensibilité artificielle , mais intérieure , les expressions de leur geste & de leur physionomie ; mais Garrick eut seul le secret de se transformer également dans tous les rôles tragiques ou bouffons , au point de se rendre méconnoissable aux yeux de ses amis mêmes , s'ils n'eussent pas été prévenus. C'est un phénomène qui peut-être ne se reverra plus.

Si le talent d'exprimer les affections de l'ame par les mouvements des yeux & du visage est si peu perfectionné , même au théâtre françois , combien ne doit-il pas être plus imparfait au théâtre lyrique , où les acteurs , obligés de consacrer , avant tout , leurs efforts & leur travail à l'étude si longue de la musique , & à l'art si difficile du chant , ont moins de tems & manquent de modèles pour étudier l'action théâtrale ! Or , de toutes les parties de cette action , le jeu du visage est celle qui est le plus négligée.

Je dois cependant faire une exception ici en faveur de Mlle. Saint-Huberti , l'une des plus grandes actrices qu'il y ait eu à ce théâtre , & qui auroit porté la perfection du chant & de l'action dramatiques au plus haut degré , si la nature lui eût donné des moyens proportionnés à son intelligence & à son talent , & si elle eût commencé de meilleure heure à étudier & à cultiver cet art où elle a fait tout à-coup de si étonnans progrès.

Ceux qui lui ont vu jouer Didon n'oublieront

jamais ce moment du troisième acte où les prêtres de Pluton qu'elle a appellés elle-même pour préparer sa mort , viennent invoquer les Dieux pour elle , par une prière que la musique de M. Piccini rend si touchante. Quelque admirable que soit le chant des prêtres , on en sent moins l'effet , parce que dans ce moment l'attention des spectateurs est partagée entre les impressions de la musique & le tableau de l'actrice qui , sur le bord de la scène , peint d'une manière sublime , sur toute sa physionomie , le recueillement calme du désespoir résigné : elle ne sort de cette immobilité qu'au moment où les prêtres demandent au Dieu de l'oubli de répandre sur elle ses pavots : elle lève alors des regards douloureux vers le ciel ; & au vers suivant , qui des cœurs gémissans calmement les soins pénibles , on voit , par les mouvements , son ame s'agiter , se troubler davantage & repousser l'espérance que lui offre la prière des prêtres. Ce contraste , exprimé avec autant d'énergie que de simplicité , est une idée profonde & vraie qui suppose dans Mlle. Saint-Huberti autant d'esprit que de sensibilité.

En recommandant aux acteurs l'expression du visage , comme la partie la plus intéressante de l'action théâtrale , on ne sauroit trop leur recommander d'éviter les expressions outrées qui dégèrent en convulsions ou en grimaces. L'imitation de la beauté est de l'essence des arts imitateurs , & c'est pour cela qu'on leur a donné le nom de *beaux-arts*. Leur premier objet est de plaire , & c'est en flattant les sens qu'ils doivent aller au cœur. Il est vrai que dans la nature commune , les affections violentes de l'ame ne se peignent guère sur le visage que par des mouvements convulsifs qui en altèrent d'une manière défagréable les formes & les proportions ; mais on peut supposer un beau visage où ces mêmes affections viennent se peindre sans en effacer l'impression de la beauté. Or , ce n'est pas la nature commune que l'acteur doit imiter : c'est la nature choisie. Ce précepte est propre à tous les arts. S'il y avoit plus d'instruction & de culture parmi les sujets qui se vouent en général à l'art du théâtre , je leur dirois : consultez les peintres & les sculpteurs ; étudiez sur-tout les belles statues de l'antique ; voyez ce gladiateur mourant ; tout son sang s'écoule par une large blessure : étendu par terre , il se soutient encore avec effort sur une main ; mais il va succomber : l'approche de la mort est sur ses lèvres & dans ses yeux ; mais ses traits ne sont point défigurés ; un léger rapprochement des sourcils , & je ne sais quel affaiblissement général du ressort musculaire ont suffi à l'artiste pour exprimer cette défaillance de la nature dans un de ces hommes courageux qui craignent moins de mourir que de paroître foibles.

Je leur dirois encore : vous avez entendu parler du *Laocoon* antique : examinez ce groupe sublime ; voyez ce vicillard déchiré par les morsures d'un énorme serpent qui l'enveloppe des replis de son corps :

corps : il fait des efforts inutiles pour se dégager ; sa tête renversée, ses traits en convulsion, sa bouche entr'ouverte qui semble faire entendre des gémissements plutôt que des cris, tous ses mouvements annoncent la plus horrible souffrance ; & cependant, dans cette situation si violente, son attitude est belle, & son visage conserve sa noblesse. Voilà les modèles qu'il faut étudier ; c'est par cette étude que l'acteur se formeroit à lui-même des principes pour apprendre à donner de l'énergie à l'action théâtrale en conservant la grace & la beauté, même dans les situations extrêmes de la tragédie.

Les principes que nous venons d'indiquer conviennent également à l'acteur tragique du théâtre françois, & à celui du théâtre lyrique ; mais d'autres considérations en rendent encore l'application plus propre à celui-ci. La musique étant un langage artificiel, l'action, qui n'en est que l'accessoire, n'exige pas la même vérité que celle du comédien, qui parlant un langage naturel & commun à ceux qui l'écoutent, doit se rapprocher davantage de la nature dans ses mouvements, comme il en est plus près dans sa déclamation.

Nous avons dit aussi que le chant étoit un langage embelli ; & pour en conserver le charme, il faut que l'action qui l'accompagne, participe à cette beauté artificielle ; sans quoi, il n'y auroit plus d'accord dans l'ensemble. Il y a dans tous les arts des vérités conventionnelles ; & c'est dans la musique dramatique que les conventions sont le plus éloignées de la vérité commune : aussi l'illusion dont le mélodrame est susceptible ne tient-elle point à la vérité individuelle de chaque partie de la représentation, mais à un heureux accord de toutes les parties entr'elles.

Non-seulement la musique dispense l'acteur de mettre dans son action une vérité rigoureuse, mais elle ne le lui permet même pas. Il est forcé de suivre le caractère de la musique, de faire concourir le geste avec la mesure, de la prolonger ou de la précipiter suivant les mouvements du chant.

Quelquefois le compositeur a noté lui-même certains mouvements de l'acteur. Par exemple, au troisième acte d'*Alceste*, lorsque la reine se rend aux antres de la mort, elle est effrayée de l'horreur qui l'environne, elle dit :

« Dieux ! soutenez mon courage !... »

« Avançons... je frémis... conformons notre ouvrage... »

Les silences de ce monologue sont remplis par des notes de l'orchestre qui comptent, pour ainsi dire, les pas d'*Alceste*. Il est vrai que les actrices qui ont joué ce rôle se sont dispensées de suivre les intentions de la musique : elles ont cru, sans doute, en s'affranchissant de cette gêne, mettre plus de liberté & de vérité dans leurs mouvements. Gluck avoit eu dans quelques autres endroits la même intention de noter par la musique la pantomime des acteurs ; mais les difficultés qu'il avoit rencontrées

Musiq. Tome I.

dans l'exécution, lui firent renoncer à cet effet comme à beaucoup d'autres. qu'il regardoit comme essentiels à l'illusion & à la perfection du mélodrame, mais pour lesquels il croyoit que les acteurs & le public même n'étoient pas encore assez préparés. Lorsque la musique dramatique aura fait plus de progrès, & que le système entier en sera bien saisi par un compositeur, homme de génie, il ne faut pas douter qu'il ne mette dans toutes les parties de la représentation un ensemble & un accord subordonné à la musique, & dont il résultera des effets aussi nouveaux qu'intéressants.

Cet immortel Gluck, renversant toutes les idées qu'on s'étoit formées jusqu'à lui de l'opéra, a tout réformé, tout régénéré, tout animé du feu de son génie, poésie, musique, orchestre, action théâtrale ; en associant la musique aux plus grands effets de tragédie, il a appris aux chanteurs à donner à leur action la chaleur & le mouvement qu'il avoit imprimés à la musique : les acteurs mêmes qui auparavant n'étoient que des manequins inanimés, presque toujours immobiles, devenant des personnages essentiels & intéressés à l'action, sont devenus des acteurs agissants & passionnés. Cet ensemble de mouvement, d'action & d'énergie a fait de l'opéra un spectacle tout nouveau ; mais le grand effet qui en résulloit, & l'enthousiasme même du public ont amené d'autres défauts & d'autres inconvénients. Dans les révolutions des arts comme des autres choses humaines, il est difficile que les esprits, entraînés par un mouvement violent & subit, se tiennent dans la mesure juste de la raison & du goût : on a passé d'un extrême à un autre.

L'art du chant étoit un art encore dans l'enfance à notre opéra, lorsque Gluck est venu le réformer. Cet art demande d'habiles maîtres, de bons modèles & des juges dont le goût soit exercé par des objets de comparaison ; tout cela ne peut être que l'ouvrage du tems & d'un tems plus long qu'on ne croit. Gluck a pu, en quelques années, apprendre à nos acteurs à chanter avec plus d'ame & d'expression ; mais il n'a pu, dans le même espace, leur apprendre à chanter avec l'adresse, le goût, la sûreté que peut seule donner une longue habitude de manier sa voix, dirigée par une bonne méthode qui n'est guère connue qu'en Italie. Il est arrivé qu'en donnant plus d'expression à leur chant, ils y ont sacrifié souvent la pureté & la justesse de l'intonation, l'art de lier & de fonder ensemble les sons.

Il est arrivé à-peu-près la même chose dans les progrès de l'action théâtrale. Les acteurs ont mis dans leur jeu plus de chaleur, de mouvement, de nuances, d'énergie ; mais l'expression vraie de la physionomie ne peut être inspirée, comme nous l'avons dit, que par une sensibilité naturelle très-rare, dirigée par une étude profonde & un long exercice ; cette partie essentielle de l'action a donc été fort négligée ; & comme il est plus aisé d'exprimer par les mouvements des bras & du corps, que

G

par ceux des yeux & du visage, on a prodigué les gestes & ouré tous les mouvements. On a vu qu'une *action* animée, unie à un chant passionné jetoit dans la scène une chaleur & un intérêt extraordinaire; on a cru que cette *action* ne pouvoit être trop forte, & on l'a exagérée.

On a ignoré que dans tous les arts, & sur-tout dans ceux qui sont liés à la musique, les oppositions sont la source des effets les plus piquants; qu'un mouvement continu fatigue; que son impression s'affoiblit graduellement en se prolongeant, & que les contraites de repos sont nécessaires pour faire valoir & varier les effets du mouvement.

On a ignoré que dans l'association de deux arts pour arriver à un but, il est nécessaire que l'un des deux soit subordonné à l'autre, & modère son action pour faire ressortir celle de l'art dominant. Or, nous avons dit que dans la tragédie chantée c'étoit en général la musique qui devoit produire les effets les plus touchants, comme les plus agréables; & c'est ce que nos acteurs ont trop oublié.

En Italie, où, par un concours de circonstances que nous examinerons ailleurs, l'effet dramatique dans l'opéra sérieux, a été entièrement inconnu, & où les compositeurs, comme les spectateurs, ne recherchent que la beauté de la musique & la perfection de l'exécution, les chanteurs ne se sont point occupés de l'*action* théâtrale. Dès qu'ils ont à chanter un air de quelque effet, on les voit s'avancer sur le bord du théâtre, le corps droit, la tête élevée, le visage tourné constamment vers les auditeurs. Ils évitent de faire des mouvements de la tête & du corps qui détourneraient la direction de la voix, gêneraient la respiration, troubleraient la rondeur & la pureté du son, altéreraient enfin ces nuances délicates, ce fini dans les passages, cette égalité & cette justesse dans l'intonation, qui constituent la perfection du chant. Ce genre de perfection est admirable dans un concert, mais il est absurde de le chercher au théâtre.

Il seroit non-seulement bien inutile, mais encore bien mal-adroit, de prendre pour sujet des opéra des *actions* intéressantes & tragiques, si l'on ne tâchoit pas de donner à la représentation toute la vérité & le mouvement que comportent les moyens d'imitation qui lui sont propres. Puisque les acteurs représentent des personnages animés de toutes les affections humaines, souvent portés à l'excès; ils doivent exprimer ces affections non-seulement par leur chant, mais encore par leur air & leurs gestes: l'effet même de la musique la plus passionnée seroit bien imparfait au théâtre, s'il n'étoit pas fécondé & fortifié par la vérité de l'*action*. Mais comme l'acteur ne peut pas jouer & chanter en même tems, sans que les mouvements du corps ne nuisent à la perfection du chant, c'est un grand problème à résoudre que de déterminer jusqu'à quel point & dans quelles occasions il faut sacrifier l'effet du chant à celui de l'*action*, ou l'effet de l'*action* à celui du chant.

Il n'est pas possible de rédmire cette question à des principes constants & uniformes. Les modifications que le goût exige sont soumises à des considérations qui varient d'abord selon les genres divers de talent. Si la nature a donné à un acteur une voix sonore, brillante ou sensible, il doit bien se garder de forcer ses mouvements & ses gestes. Un bel organe, même dans la simple déclamation, a un charme naturel dont l'effet est plus général & plus touchant que celui d'une *action* violente. Tout le monde a entendu parler de l'organe enchanteur de Mlle. Gaussin: cette actrice si célèbre n'avoit qu'un geste & manquoit de variété, souvent même d'intelligence, dans sa déclamation comme dans son jeu; cependant dans un rôle tendre & passionné elle touchoit tous les cœurs & faisoit verser les plus douces larmes. Avec les mêmes gestes & les mêmes accents Mlle. Dumefnil n'auroit été que froide & monotone. Cet exemple trouveroit beaucoup d'applications au théâtre lyrique. En chantant l'air le plus expressif, une actrice comme Mlle. Laguerre n'avoit besoin pour toucher & pour plaire que d'avoir dans ses yeux & dans ses traits l'expression vraie de son sentiment, de chanter juste & de ne faire aucun geste faux. Eût-elle eu l'esprit, l'art & le talent supérieur de Mlle. Saint-Hubert, elle auroit fait infiniment moins de plaisir, si elle avoit altéré la beauté touchante de son organe par la violence & la multiplicité des gestes. Mais on sent qu'une actrice privée de ce charme naturel de la voix, a besoin pour produire un grand effet dans la même situation, de réparer ce désavantage par le pathétique de son *action*.

Indépendamment de cette considération, tirée de la diversité des talents, il en est une autre relative au caractère & au mérite de la musique. Si un morceau qui devoit être passionné, n'a point d'expression ou n'en a pas assez, l'acteur peut y suppléer par les moyens de l'*action*. Si, au contraire, ce morceau a une expression forte & vraie, il faut observer à quoi tient cette expression. Lorsqu'elle dépend des belles formes de la mélodie & de la vérité des accents sensibles, l'acteur en détruira l'effet s'il ne modère pas ses mouvements, afin de pouvoir conserver la pureté des sons & la beauté du chant. Mais si l'expression se trouve particulièrement dans le rythme & le mouvement de l'air, ou bien dans les parties d'accompagnement, ce genre d'expression pourra être aidé & fortifié par une *action* plus animée. Ainsi dans les deux *Iphigénies en Tauride*, que deux grands maîtres ont données à notre théâtre, Pilade chante également un air pour déterminer Oreste à le laisser mourir à sa place; mais dans le bel air de M. Piccini; *Oreste au nom de la patrie*, la mélodie est pure, élégante & soutenue, autant que l'expression en est sensible: l'acteur doit chanter de son mieux & modérer ses gestes pour être plus maître de sa voix. L'air de Gluck, ayant un rythme plus marqué, un mouvement plus vif & une mélodie plus parlante (*canto*:

parlante), comporte plus d'action & de mouvement. Tout consiste donc à examiner, dans la combinaison de ces deux moyens, de l'action & du chant, quelle est la proportion de l'un & de l'autre, d'où il résultera le meilleur effet pour la situation & pour l'ensemble du drame.

Le pantomime, qui n'a pour langage que les mouvements de son visage & de son corps, est obligé, pour rendre ses intentions sensibles, de donner plus d'expression à ses regards & plus d'énergie à ses gestes. Le comédien qui exprime en beaux vers les sentiments du personnage qu'il représente, doit laisser dominer la langue du poète, & n'a pas besoin de gestes si multipliés & si prononcés. L'acteur lyrique en a encore moins besoin que le comédien; parce que le chant est un langage plus intéressant encore que la déclamation; que le charme de la musique doit être l'ame de la représentation, & que les impressions n'en doivent jamais être effacées, ni même balancées par l'effet de la pantomime.

Il y a cependant des moments où les moyens de la musique étant insuffisants pour rendre avec assez d'énergie les éclats des passions extrêmes, l'expression du chant seroit trop faible pour l'effet dramatique, si elle n'étoit pas renforcée par les ressources de l'action. Ainsi dans *Iphigénie en Aulide*, lorsqu'Achille au désespoir menace Iphigénie d'aller renverser les autels des dieux, & de ne pas même ménager Agamemnon s'il s'offre à sa fureur, il n'est plus question de ménager sa voix, de filer ou de soutenir des sons; le chant ne peut avoir l'expression convenable que par le mouvement pressé du rythme, & par le concours des instruments les plus éclatants: les gestes les plus violents de l'acteur n'ont rien de trop pour peindre la colère d'Achille.

Le caractère du rôle exige aussi des nuances très-différentes dans le genre & la mesure de l'action. Dans ce même opéra, lorsqu'Iphigénie croyant Achille inconstant, se plaint de sa perfidie, & chante l'air: *pe-fide, tu m'oses trahir*, l'actrice ne doit pas mettre dans son action l'emportement d'une Ariane ou d'une Hermione: elle doit se conformer à l'intention de ce rôle, où Gluck, avec un goût exquis, a conservé par-tout un caractère de grace noble, mais ingénue. Qu'elle écoute l'accompagnement de l'air, elle verra qu'il y a dans l'expression des reproches d'Iphigénie plus de larmes que d'emportement. Elle doit se garder, sur-tout, de chanter le duo délicieux qui termine le premier acte avec un air de volupté & des mouvements abandonnés, tels que ceux qui peuvent convenir au duo d'Armide & de Renaud. Iphigénie est tendre; mais elle a l'innocence de son âge & la fierté de son rang. J'ai vu qu'au théâtre on négligeoit quelquefois un peu trop ces convenances.

Dans la tempête qui ouvre d'une manière si neuve & si frappante le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*, les prêtresses de Diane arrivent en désordre

sur le théâtre, effrayées & implorant la clémence des dieux. Ces prêtresses & Iphigénie elle-même ne manquent pas d'exprimer, à chaque coup de tonnerre, le saisissement qu'elles éprouvent; & à l'explosion la plus violente on voit d'ordinaire Iphigénie tomber par terre presque évanouie. Cette action est contraire à toute convenance. Des prêtresses ne doivent point être représentées comme des femellettes qui ont peur du tonnerre: cette pusillanimité n'est digne ni des personnages, ni de la tragédie. Ce n'est point le tonnerre qui doit causer leur effroi, mais les malheurs que semble leur annoncer ce présage de la colère céleste, & qu'elles cherchent à détourner par leurs prières. C'est un contre sens plus remarquable encore que de montrer la grande prêtresse, la fille d'Agamemnon, qui a déjà vu la mort de si près, beaucoup plus foible que ses compagnes, tomber de frayeur à un coup de tonnerre qui ne produit pas la même impression sur les autres. Le public ne pourroit manquer d'être choqué de ce défaut de convenance, si toute son attention n'étoit captivée par l'intérêt de la scène & du tableau.

Il est encore d'autres convenances auxquelles nos acteurs ne sont guère plus d'attention. L'action théatrale doit être modifiée par les genres divers d'affections & de sentiments qu'on veut peindre. Le malheur qui supplie, l'inquiétude qui s'agite, la colère qui menace & qui éclate, peuvent s'exprimer par des gestes animés & multipliés: le dédain, la grandeur d'ame, le désespoir concentré demandent peu de mouvements. Voyez au second acte d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste tombant après un violent accès de fureur dans un profond accablement qu'il prend pour du calme: dans l'air qu'il chante, sa voix peut à peine s'élever de quelques tons; on sent, par l'expression sublime de l'accompagnement, que le trouble & l'agitation sont encore au fond de son cœur; mais son corps est assailli, & l'acteur ne doit plus avoir de bras.

J'ai vu constamment aux représentations d'*Armide*, un contre-sens qui m'a toujours choqué autant qu'étonné dans le troisième acte, lorsque la haine, invoquée par Armide, chante avec les esprits infernaux de sa suite: *Sors du sein d'Armide, amour! sors*: les actrices qui jouent le rôle de la Haine sont dans l'usage de s'approcher d'Armide & de mettre les mains sur elle avec un air de fureur, comme pour lui ouvrir avec violence le sein, afin d'en arracher l'amour: les démons l'entourent & la pressent en imitant la même action: Armide se débat au milieu d'eux; elle a beau crier: *arrête, affreuse haine*, elle a peine à se dérober à leurs efforts. Il est inconcevable qu'une action si absurde ait jamais pu s'établir au théâtre. Il n'y a rien de si ridicule que de vouloir faire sortir par force l'amour du sein d'une femme; & il est bien indécent que la Haine & son cortège, qui sont aux ordres de la magicienne, osent user d'une pareille violence contre leur souveraine. Il résulte

de cette absurdité un autre inconvénient. Les démons tout occupés de leurs bras & de leurs attitudes, négligent le chant, oublient la mesure, & mettent beaucoup de confusion dans un cœur du plus beau caractère, & qui, exécuté, simplement avec goût & avec précision, seroit un effet beaucoup plus touchant que tous les gestes & toutes les grimaces des acteurs.

Il seroit aisé de multiplier les critiques & les exemples du même genre ; mais ces détails ne seroient utiles qu'aux acteurs, qui ne lisent guère. Cet article ne sera lu que par les amateurs du théâtre & par les gens de goût qui aiment à réfléchir sur les procédés & les effets des arts. J'en ai assez dit pour ceux qui savent développer un principe, en suivre les conséquences, & en tirer les applications : je n'en dirois jamais assez pour les autres.

Je terminerai donc cet article par une observation générale sur les qualités diverses dont la réunion est nécessaire pour constituer un bon acteur, au théâtre lyrique : saisir le caractère d'un rôle ; en marquer toutes les nuances & en conserver l'unité ; phraser le récitatif ; respirer à propos ; placer les accents déclamatoires sur les mots & les syllabes indiqués par les paroles ; distinguer dans une scène ce qui est *action* ou simple détail ; donner aux différentes affections de l'ame la modification d'organe qui leur est propre ; savoir écouter ; être toujours à la scène, & conserver dans les silences cette impression de chaleur & d'intérêt qui lie dans le dialogue ce qui précède à ce qui suit ; bien placer & varier les gestes sans les forcer ni les prodiguer ; mettre enfin de l'harmonie dans tous les mouvements du corps, du visage & de la voix ; joindre à cela la sûreté des intonations, le sentiment imperturbable de la mesure & le tact des nuances fines dont le chant est susceptible ; voilà ce que cet art exige pour atteindre à la perfection. Faut-il s'étonner que dans la classe des sujets qui se destinent au théâtre, avec le peu d'instruction & de goût pour l'étude qu'ils ont pour la plupart, il y en ait si peu qui s'élèvent au dessus de la médiocrité ! (M. Suard.)

ADAGIO, *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un air désigne le second, du lent au vite, des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. (Voyez *Mouvement*.) *Adagio* est un adverbe italien qui signifie à l'aïse, posément, & c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la mesure des airs auxquels il s'applique.

Le mot *adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement : il en est de même des autres mots semblables. Ainsi, l'on dira : un *adagio* de Tartini, un *andante* de S. Martino, un *allegro* de Locatelli, &c. (J. J. Rousseau.)

* *L'adagio* convient à une expression calme, languoureuse, triste & douloureuse. Comme ses

sons ont plus de lenteur, & sont par-là plus distincts, le travail en doit être moins compliqué que celui des pièces d'un mouvement plus animé. Les passions dont le langage est lent & réfléchi, ne sont pas les moins propres à émouvoir. Ainsi le compositeur doit s'attacher dans l'*adagio* à toucher le cœur, non à flatter seulement l'oreille. Les combinaisons recherchées y seroient déplacées ; par-tout où l'on veut aller au cœur, l'art doit se cacher avec soin. Quant à l'harmonie, elle demande beaucoup de clarté & de correction ; car les fautes y seroient plus aisément remarquées. Au reste, on doit éviter sur-tout la longueur qui, dans ces sortes de pièces, fatiguent bientôt l'auditeur. Les plus grands maîtres se méprennent quelquefois à cet égard, & ne pensent pas qu'une seule mesure de trop dans les pièces de ce genre, peut détruire tout l'effet de la pièce entière. La monotonie & la tristesse sont le défaut ordinaire des *adagios*.

L'adagio demande une exécution plus parfaite, non-seulement parce que, dans un mouvement lent, les plus petites fautes deviennent sensibles ; mais aussi parce que n'ayant pas l'éclat des pièces plus riches & plus animées, l'effet en deviendroit bientôt languissant, s'il n'étoit soutenu par une expression sensible & touchante, par un chant élégant & naturel, & par une harmonie pure & simple. Si dans l'exécution d'un *adagio*, le chanteur ou l'exécutant ne se pénètre pas de l'expression moëlleuse & tendre que ce genre exige, & ne fait pas la rendre avec goût, il n'obtiendra aucun effet. C'est là le talent le plus rare, & les plus habiles virtuoses échouent souvent dans l'exécution de l'*adagio*. (Traduit du dictionnaire des beaux arts de M. SULZER.)

ADONIDIE, (*musique des anciens*.) C'étoit le nom que les grecs donnoient à une chanson sacrée à la mémoire d'Adonis.

ADONIE, (*musique ancienne*.) Air que les lacédémoniens jouoient sur des flûtes appellées *embatériennes*, quand ils alloient au combat. Voyez *Embatérienne*.

AEVIA, (*musique d'église*.) Mot qu'on a formé des voyelles du mot *alleluia*, comme *evovae* de *faculorum amen*.

AFFETTUOSO, *adj. pris adverbialement*. Ce mot écrit à la tête d'un air, indique un mouvement moyen entre l'*andante*, & l'*adagio*, & dans le caractère du chant une expression affectueuse & douce. (J. J. Rousseau.)

* Ce mot n'a en effet aucun rapport direct avec le mouvement d'un morceau. Cependant comme il signifie *affectueux*, avec tendresse, & que cette expression exclut la rapidité, on l'écrit quelquefois sans autre indication de mouvement. (M. Framery.)

AGENT. Terme fort employé par les anciens Contrapuntistes, & dont on ne se sert plus dans la langue de l'harmonie. Lorsque dans un morceau

d'harmonie de deux notes formant une consonance, l'une se mouvoit pour faire dissonance avec l'autre qui restoit immobile, celle qui se mouvoit s'appelloit l'*agent*, & celle qui restoit s'appelloit le *patient*. Voyez *Martini, storia della musica*, t. 1, page 217; *Eximeno, regole della musica*, page 186, &c. Il y avoit des règles qui fixoient la marche de ces notes pour la résolution des dissonances; mais aujourd'hui que l'harmonie a pris un essor plus libre & plus varié, on a secoué le joug de ces règles pédantesques de la scholastique musicale. (*M. Suarâ.*)

AGITATO, *adjectif pris adverbialement*. Ce mot, écrit au commencement d'un air, ou au-dessus d'une partie de l'air, n'indique pas proprement une nuance particulière de vitesse à donner au mouvement; mais un caractère d'expression qui rende le sentiment vague du trouble & de l'agitation. Cet effet se compose tout à la fois d'un mouvement plus pressé sur certaine partie du rythme musical, & d'un accent plus marqué sur certaine note, ou d'une manière particulière de la frapper. Il n'est pas douteux qu'on ne pût parvenir à noter avec précision ces différentes intentions du compositeur, si l'on s'occupoit à étendre & à perfectionner le langage de la musique qui est encore si inexact, si pauvre, & souvent si barbare. Mais pour donner à la nomenclature & à la notation musicales, la précision dont je les crois susceptibles, il faudroit joindre à la pratique consommée de l'art, un goût exquis & un esprit très-philosophique. Malheureusement les musiciens n'ont guère le tems de s'instruire, & les philosophes qui étudient la musique sont rares. (*M. Suarâ.*)

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. Voyez *Mélopée*.

Martianus Cappella donne, après Aristide Quintilien, au mot *agogé*, un autre sens que j'expose au mot *Tirade*. (*J. J. Rousseau.*)

AGOGÉ. Ce mot a dans la musique grecque les deux sens qu'à, dans la musique françoise, le mot *mouvement*, qui, tantôt signifie la *marche* ou le *progress des sons* du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave; tantôt le *degré de vitesse* ou de *lenteur* que donne à la mesure le caractère de la pièce qu'on exécute. (*Voyez Mouvement.*) C'est dans la première de ces deux acceptions que Rousseau a pris le mot *agogé* dans l'article ci-dessus, & que je vais en parler moi-même dans le numéro suivant.

I. Euclide, Ed. de Meibom, pag. 22, & Manuel de Brienne, liv. 3, sect. 10, divisent la chrese (*voyez Chrese*) en quatre parties qu'il nomme *agogé*, *plocé*, *percia*, *tonâ*. (*Voyez ces termes.*) Aristide Quintilien ne fait mention que des trois premiers. (Edit. de Meibom, page 29.) Il divise ensuite l'*agogé* (la marche de l'harmonie) en trois espèces; la directe, la rétrograde, & la tortueuse.

(*Eutheia, anacamprousa, périphères.*) « On peut » moduler, dit il, page 19, dans les trois genres, » tant par *agogé* que par *plocé*. La première manière » a lieu lorsque la modulation marche par inter- » valles conjoints; la seconde, par intervalles dis- » joints. En outre la mélodie (la modulation) est » tantôt appelée directe (*eutheia*), tantôt rétro- » grade (*anacamprousa*), tantôt tortueuse (*péri- » phères*): directe, lorsqu'elle procède du grave à » l'aigu: rétrograde, lorsqu'elle affecte le mouve- » ment contraire: tortueuse, lorsqu'elle varie sa » marche ». (*Voyez aussi Aristoxène, p. 29.*)

Exemple des différentes espèces d'*agogé*:

si | ut ré | mi || mi ré | ut si || la | si b | ut | ré ré | ut si b | la
Directe. Rétrograde. Tortueuse.

« On auroit beaucoup à faire, dit Rousseau, art. » *Tirade*, aujourd'hui que la musique est si travaillée, » si l'on vouloit donner des noms à tous ses dif- » férens passages ». Mais il faut observer 1°. que toutes les parties de la symphonie grecque, marchant par mouvements semblables, tous les mouvements semblables, dont parle Aristide Quintilien doivent être regardés comme fondamentaux. Il en est donc de la distinction de ces mouvements dans la musique grecque, comme de la distinction des cadences dans les systèmes de Rameau ou de Tartini. 2°. Le système diatonique grec étant tétracordal, la mélodie ne pouvoit parcourir chez eux plus de quatre sons sans changer de mode. En outre chaque tétracorde pouvoit être exécuté dans les trois genres, & ne pouvoit l'être que par un changement de tension dans les cordes, qu'ils appelloient *mobiles*, ce qui, dit Rousseau lui-même (art. *Genre*), ne paroit pas trop facile à pratiquer; il s'ensuit que tout passage d'un tétracorde à un autre n'étoit pas indifféremment permis; comme Aristoxène s'est attaché à le prouver dans son deuxième livre, page 42.

Je me propose de montrer ailleurs que le chant des grecs étant fondamental, toute marche lui étoit permise; mais j'ai levé la contradiction apparente de ces deux propositions par cette modification: *toute marche qui produit un chant agogé*. Or, un chant ne peut être tel que lorsque la relation des modes est observée, & que l'exécution en est facile. D'ailleurs, dans cet article, il s'agissoit des mouvements de la basse-fondamentale dans un seul mode. Ce que j'ai dit du chant fondamental des grecs par opposition à la basse-fondamentale des modernes, doit donc être entendu du chant des grecs dans un seul mode, ou, ce qui revient au même, dans un seul tétracorde.

Du passage d'Aristide Quintilien qu'on vient de lire, il s'ensuit, à ce qu'il me semble, que les mots *eutheia*, *anacamprousa* & *périphères* ne sont point des termes de la musique grecque, mais de simples épithètes des termes *agogé* & *plocé*; dont il est conséquemment inutile de faire des articles séparés. L'histoire & la science de la musique grecque ne

présentent déjà que trop de détails minutieux, sans qu'il soit besoin de faire un dictionnaire de musique d'adjectifs qu'on auroit pu se contenter de traduire en français.

II. Aristoxène, page 34; Aristide Quintilien, p. 32 & 42; & Marianus Capella, l'abrégiateur de ce dernier, page 190, parlent d'un autre mouvement (*agogé*), qu'ils appellent rythmique. Aristide Quintilien, page 42, le définit ainsi: « le mouvement (*agogé*) rythmique, consiste dans la vitesse ou la lenteur des tems. Ainsi l'on change de mouvement, lorsque, sans altérer le rapport du frappé au levé, on augmente ou l'on diminue la durée des tems. Le mouvement rythmique ne produit jamais un plus grand effet, que lorsque l'on a soin de séparer le levé du frappé par quelqu'intervalle ».

Tel est le second sens du mot *agogé*, pour lequel Rousseau renvoie à l'art. *Tirade*. Mais dans les articles *Tirade* & *Agogé*, il a traité du mot *agogé* dans le premier sens que j'ai exposé, & n'a rien dit du second. Ce qui fait une double inexactitude, omission & double-emploi. J'en ai fait remarquer beaucoup de semblables dans son dictionnaire, sur-tout relativement à la musique grecque, dont il paroît avoir lu les auteurs avec beaucoup de précipitation. (*M. l'abbé Feytaud.*)

AGRÈMENTS DU CHANT. On appelle ainsi dans la musique françoise certains tours de gosier & autres ornements affectés aux notes qui sont dans telle ou telle position, selon les règles prescrites par le goût du chant. Voyez *Goût du Chant*.

Les principaux de ces agréments sont: l'*Accent*, le *Coulé*, le *Flatté*, le *Martellement*, la *Cadence pleine*, la *Cadence brisée*, & le *Port de Voix*. Voyez ces articles chacun en son lieu; & aux planches, le n°. 19.

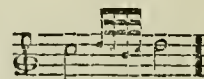
* Comme la musique françoise telle que l'entendait Rousseau n'existe plus aujourd'hui, la manière de chanter a dû nécessairement changer avec elle; mais il s'en faut de beaucoup que nos chanteurs aient fait dans le nouveau style des progrès aussi rapides que nos instrumentistes & nos compositeurs. Les italiens ont servi de modèles aux uns comme aux autres; mais ce qu'il y a d'assez étrange, c'est que les chanteurs (au moins le plus grand nombre) soient les seuls qui aient imité sans goût & sans discernement. On entend tous les jours des bassetailles essayer des tours de gosier qui ne conviennent qu'à des dessus. On en voit d'autres défigurer le récitatif par une foule d'agréments qui devoient être réservés aux airs, &c. Le plus grand vice du chant françois est dans la manière de porter la voix & de s'en rendre maître. Si l'on en excepte un fort petit nombre, cet art semble parfaitement ignoré.

L'*accent* se fait encore aujourd'hui, mais il se marque par une petite note, ainsi que le *Coulé*; le

Flatté, le *Martellement*, la *Cadence brisée* & le *Port de voix* n'existent plus; au moins ce dernier qui a changé sa dénomination françoise en une dénomination italienne, *portamento di voce*, se fait d'une autre manière: au lieu de préparer une note par la note d'au-dessous, on la prépare de la quinte ou de l'octave. Il faut que ce passage soit fait avec beaucoup de douceur & d'adresse, sans quoi il inspire plus de dégoût que de plaisir. Il déplaît encore quand on le répète trop souvent comme plusieurs de nos chanteurs françois. Il ne doit pas être admis dans le récitatif. On fait aussi la *cadence pleine*, mais elle a pris le nom de *trille*, proposé par Rousseau d'après le mot italien *trillo* qui lui convient beaucoup mieux. (Voyez *Trille*.) Cet agrément qui est fort brillant quand il est exécuté par une voix juste, douce & légère, est sur-tout bien placé dans les tenues. On ne le fait plus comme autrefois à la fin de chaque phrase, ce qui lui avoit fait donner le nom de *cadence*. Peut-être les voix françoises négligent-elles un peu trop de s'y exercer.

Les agréments modernes substitués aux anciens sont particulièrement l'*appoggiatura*, du verbe italien *appoggiare*, appuyer. Il se fait en appuyant la voix sur la note qui précède, en dessus ou en dessous, celle de l'harmonie. L'*appoggiatura* diffère de l'*accent* en ce que la petite note qui exprime celui-ci n'a qu'une durée très-courte & à peine sentie. Dans l'*appoggiatura*, au contraire, la petite note doit avoir la durée de la moitié de la note qui la suit.

Il y a encore un autre agrément auquel nous ne connoissons point de nom, à moins qu'on ne lui laisse celui de *point d'orgue* à la *Javoyarde* que lui donnent quelques chanteurs par dérision. Il est fort difficile à définir & même à écrire; aussi est-il le seul des agréments qu'on n'écrive pas aujourd'hui. C'est un coup de gosier extrêmement rapide que nous avons tâché de figurer ainsi.



Ces quatre notes doivent être faites d'un seul jet, sans paroître rien prendre sur la valeur des deux notes réelles. On conçoit qu'il exige une voix très-souple & très-légère; ce qui n'empêche pas qu'en France il ne soit tenté par toutes sortes de voix. (*M. Framery.*)

* ON ne fait pas pourquoi Rousseau borne à la musique françoise l'usage des agréments au chant. Le mot & la chose sont communs à la musique de toutes les nations; & lui-même, à l'article *Tremblement*, l'appelle un agrément du chant.

Ces agréments ne sont autre chose que des sons ou petits groupes de sons ajoutés par le chanteur

à ceux qui sont notés, soit pour faciliter les intonations, soit pour lier les sons, soit pour faire briller la voix, soit pour donner au chant plus de variété, d'effet ou d'expression.

On vient de voir les noms que les musiciens françois ont donnés à ces agréments divers; on peut joindre à cette nomenclature celle des italiens que nous avons été obligés d'adopter en transportant dans notre musique les ornemens du chant exprimés par les noms d'appoggiatures, acciatures, trilles, mordants, &c. Voyez ces mots.

Les agréments du chant ont été le produit naturel des progrès successifs de la musique. Dans les premiers essais de l'art le chant devoit être excessivement simple, & procéder par notes longues sur un mouvement lent. L'exercice ayant donné plus de souplesse & de facilité à la voix des chanteurs, ceux qui en ont eu davantage ont imaginé, comme par instinct, de diviser les longues notes en plusieurs petites sur lesquelles ils faisoient entendre rapidement les sons voisins du son noté en retombant sur celui-ci. Voilà pourquoi ces premiers agréments furent appelés par les italiens *diminuzioni*. Ces libertés ne faisant que donner plus de mouvement & de brillant à la mélodie, sans en altérer la marche & le rythme, ne pouvoient manquer de plaire; & le premier usage en fit bientôt hasarder d'autres de différents genres. On ne peut se dissimuler que ces agréments divers ne mettent dans un chant des nuances très-distinctes dont l'effet ne doit pas être indifférent, sur-tout dans toute musique qui aura un caractère ou une expression déterminée.

Il y a tel chant dont le caractère même tient à l'exécution franche & simple des intonations telles qu'elles sont écrites. Toute note interposée pour adoucir ou lier les sons, en affoiblirait l'effet en donnant une nuance de mollesse & d'incertitude à ce qui doit être articulé avec fermeté. Nous ne concevons pas pourquoi le compositeur ne prendroit pas le soin d'écrire lui-même les petites notes qui peuvent servir à l'expression des paroles, ou à la grace du chant. Si elles sont nécessaires, il ne faut pas laisser au chanteur la liberté de les exécuter ou de les négliger: il faut lui permettre encore moins de dénaturer ou d'altérer le véritable caractère d'un air par des ornemens inutiles. Ce n'est que dans les airs de bravoure, destinés uniquement à faire briller la voix, qu'on peut abandonner à son goût, les passages & les embellissemens qu'il lui plaira d'ajouter à la mélodie écrite. Un grand nombre de chanteurs ne font certains agréments que pour leur commodité, & parce qu'il est plus difficile dans certaines intonations de tomber avec justesse & avec fermeté sur la note, que d'y arriver par des notes intermédiaires qui conduisent la voix.

Pourquoi le compositeur n'indiqueroit-il pas par des notes ou par des signes convenus, tous les sons que doit articuler la voix pour bien rendre

toute son idée, comme il indique les notes qui doivent être liées ou détachées, renflées ou diminuées, &c.

Tout ce que nous avons dit sur le chant s'applique également aux instrumens.

Il paroît que les anciens ont connu aussi ce que nous appellons agréments du chant, & que c'est ce que les grecs appelloient *melismata*, & les latins *melismi*. Cicéron nous paroît aussi les désigner clairement dans ce passage difficile à traduire: *de oratore lib. ult.* *Quanto meliores sunt & delicatiores in cantu flexiones & falsa vocula, quam certa & severa!* (*M. Suard.*)

AGRÉMENTS DU CHANT. La résonnance du corps sonore se prête à l'explication de tous les phénomènes harmoniques: Rameau a bien senti cette vérité. « Ne croyons pas, dit-il, que le principe de la basse fondamentale se borne à ce que nous en avons déjà tiré; il s'étend jusques sur le goût... ». *Général. harmon.*, pag. 226. Mais sa théorie n'étoit pas assez clairement établie dans son esprit, pour en faire l'application à tous les détails de l'exécution. Je prouverai (*art. Basse-fondamentale*) que le mouvement d'octave doit être nécessairement compris au nombre des mouvements fondamentaux; & que le plus parfait & le plus énergique de tous les actes fondamentaux de cadence est celui d'octave en montant. Or, sans le mouvement, je le demande à Rameau & à tous ses commentateurs, comment expliquer tous les agréments du chant françois, & une infinité de tournures propres à en bannir la monotonie?

Si l'on demande à Rameau pourquoi, dans le mode d'*ut*, nous montons naturellement du *si* à l'*ut*? Il répond (*Démonst. du principe de l'harmon.* p. 37): « le demi-ton majeur, produit de toute marche fondamentale par quinte, à tant d'empire sur l'oreille, qu'on n'entend pas plutôt le premier des deux sons qui le forment en montant, comme tierce majeure de la quinte 27 du générateur 9, c'est-à-dire, comme tierce de la dominante *sol*, & qui s'appelle *si*, qu'on entonne de soi-même le deuxième son, ou du moins qu'on le désire; ce deuxième son étant justement le générateur, ou son octave *ut*: aussi donne-t-on à ce premier son du demi-ton majeur en montant, le titre de note sensible en pareil cas ». Cette solution est satisfaisante au premier coup-d'œil. Mais quand on réfléchit que le *si*, qui précède l'*ut*, peut tout aussi bien faire partie de l'accord de septième *ut mi sol si*, que de l'accord sensible *sol si re* ou *sol si re fa*; alors l'explication de Rameau porte à faux, & son système n'en fournit point d'autre qu'on puisse lui substituer. Ce n'est encore la qu'une partie de la difficulté. Dans le cas de cette succession des notes *si ut*, la cadence pleine, que Rousseau appelle *trille* se forme sur le sons faible, c'est-à-dire, pendant le tems de la résonnance du *si*. Or, l'accord sensible ne comporte point l'*ut* qui termine ce trille avec le *si*. Cette cadence n'appartient donc

point à l'accord sensible. Or, cette cadence annonce assez ordinairement un repos parfait dans l'harmonie. Tout repos parfait n'est donc pas produit par le mouvement fondamental de quinte ? Non, sans doute. Cette terminaison *ut mi sol si*, *ut mi sol ut*, ne produit-elle pas également un repos parfait ?

Or, c'est précisément cette succession *ut mi sol si*, *ut mi sol ut* qui produit la cadence pleine ; car le premier harmonique que fait résonner un son quelconque, c'est son octave. L'accord *ut mi sol si* équivaloit donc, à cause de la résonnance spontanée de l'octave d'*ut*, à l'accord *ut mi sol si ut*. En bonne harmonie, tout son d'un accord progressif (voyez *Progressif*) doit se sauver sur le son le plus proche de l'accord suivant. Donc le *si* & l'*ut* qui le suit dans l'accord *ut mi sol si ut* doivent se sauver tous les deux sur l'*ut* adjacent de l'accord *ut mi sol ut*. Or, les deux sons de la seconde mineure *si ut* entendus ensemble seroient insupportables : on les fait entendre successivement & à plusieurs reprises.

Dela, dira-t-on, il s'ensuivroit qu'on ne devoit jamais battre de trille sur le *si* de l'accord *sol si ré fa* ; puisque cet accord ne contient point d'*ut* avec lequel le *si* puisse former ce trille. Le terme *jamais* est trop général. Il y a des cas où cela est permis : d'autres où l'on ne pourroit le pratiquer sans licence. Dans l'accord de septième superflue, *ut sol si ré fa*, ce n'est plus *sol si* qui est la fondamentale, c'est *ut*. Par conséquent *sol si ré fa* n'est plus l'accord parfait majeur de *sol* ; mais un démembrement de la succession *sol la si ut ré*, dans laquelle l'*ut* se trouve à côté du *si*. Donc le trille est permis sur le *si* dans l'accord de septième superflue.

Est-il nécessaire de s'astreindre à cette manière rigoureuse qui subordonne le plus petit agrément aux loix de l'harmonie ? L'art gagneroit il beaucoup à cette contrainte ?

Pythagore voulant rappeler la musique à sa primitive destination, je veux dire à la louange de la divinité & à la perfection des mœurs, l'avoit soumise aux loix rigoureuses du calcul. C'étoit le seul moyen de déterminer, avec quelque précision, l'effet que devoit produire telle ou telle mélodie. (Voyez *Pasim*, les livres II & III d'Aristide Quintilien.) Aujourd'hui que la musique a renoncé à l'auguste privilège de chanter les dieux & d'instruire les hommes, tant de rigueur seroit en pure perte.

A l'égard de la seconde question : savoir, si l'art gagneroit beaucoup à l'observation rigoureuse des règles ; il faudroit, pour la résoudre, connoître la différence de la théorie des modernes à celle de la nature. Il est hors de doute que l'avantage de la musique régulière sera proportionnel au rapprochement de ces deux théories. Revenons aux agréments du chant.

On sent assez, sans qu'il soit besoin de le démontrer en forme, que ce que j'ai dit du trille est éga-

lement applicable à la cadence pleine & à la cadence brisée, sur quelque corde du ton qu'elles se pratiquent. En effet, j'ai supposé ci-dessus que le trille se faisoit avec la sensible & l'octave de la tonique ; mais on peut le faire avec la seconde & la tierce, la quarte & la quinte, &c. Faisons, par exemple, succéder à l'accord de seconde & tierce, l'accord de la tonique. En *ut* : *ut ré mi sol*, *ut mi sol* ; le *ré* & le *mi* du premier accord doivent se sauver sur le *mi* adjacent. Pour éviter la dureté de la seconde *ré mi*, faites-les entendre alternativement & rapidement, vous aurez un trille. Il en seroit de même de toute autre succession dans laquelle la dissonance formeroit une seconde sur ou sous une consonance, si ces deux sons doivent se résoudre sur l'unisson de la consonance.

Ce qu'on appelle *cadence* en mélodie est donc un véritable phénomène harmonique subordonné aux règles de la résolution des sons.

Le plain-chant a une espèce d'agrément qui revient, en quelque sorte, à la cadence pleine ou brisée ; on l'appelle *périélése*. (Voyez *Périélése*.) Je ne parle ici que de la première espèce, qui consiste à séparer la pénultième & la dernière note de l'intonation par trois autres notes, l'une au-dessus, & les deux autres au-dessous de cette dernière. Exemple, au lieu du chant *mi fa mi*, on impose, c'est-à-dire, on entonne de cette manière : *mi fa ré ré mi*. Quel est le principe de cet agrément ? La résolution des notes *fa* & *ré* de l'accord *sol si ré fa* sur le *mi* de l'accord *sol ut mi*.

Dela il s'ensuit que l'espèce de périélése qu'on nomme *circonvolution* (voyez *Circonvolution*) ne doit avoir lieu que dans les cas où les deux notes intercalées doivent se résoudre sur la dernière. C'est le cas de la diapton ou de la duplication. Il est donc nécessaire de connoître le ton de la pièce, pour éviter les contre-sens dans l'usage des périéléses. Voyez *Neume* & *Périélése*.

C'est le sentiment de l'harmonie qui a fait imaginer toutes les espèces d'agréments employés dans le chant moderne, comme l'accent, le coulé, le martellement &c. Pour en découvrir le principe, il faut prolonger la durée de la note de goût & chercher son harmonie. Cette recherche ne sera pas aussi inutile qu'elle le paroît au premier coup-d'œil. Elle fera connoître au compositeur quels sont les agréments qui doivent répondre dans les autres parties à ceux d'une partie quelconque. Car, quoique les notes de passage ne soient point censées faire parties de l'harmonie ; cependant lorsqu'elles ont une certaine durée, si on les astreint à-peu-près aux loix de la succession harmonique, l'harmonie en deviendra plus pure & le sens plus clair. (M. l'Abbé Feytaud.)

AIGU, *adj.* Se dit d'un son perçant ou élevé par rapport à quelque autre son. Voyez *Son*.

En ce sens, le mot *aigu* est opposé au mot *grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le son est *aigu*.

Les sons considérés sous les rapports d'aigus & de graves sont le sujet de l'harmonie. Voyez Harmonie, accord. (J. J. Rousseau.)

* Rousseau ne considère, dans l'article qu'on vient de lire, la qualité d'aigu dans les sons, que dans le rapport d'opposition avec le grave : il est plus important de la considérer en elle-même.

Il y a dans les sons aigus une propriété constante, tenant à l'action physique qu'ils exercent sur nos organes, & dont il résulte des effets très-distincts dans l'emploi qu'on en fait en musique.

Tout le monde sait que les sons aigus sont sur l'oreille une impression plus vive & plus pénétrante que les sons graves ; & cette impression peut aller jusqu'à blesser l'organe. Les maïades, les personnes affligées d'affections nerveuses, les enfants ne peuvent d'ordinaire supporter sans douleur des sons trop aigus. J'ai vu, dit un auteur anglois, un enfant crier & pleurer en entendant le son d'une trompette, & s'endormir un instant après aux sons de la flûte.

Cette qualité du son est donc un grand moyen dont le compositeur se sert pour donner à la musique le caractère & l'expression dont il a besoin.

La voix s'élève naturellement dans toutes les affections de l'âme, dont les mouvements sont vifs & prompts, comme la douleur, la colère, la joie, &c. le compositeur doit donc observer ce procédé de la nature, non-seulement dans le chant d'expression, & sur-tout dans le récitatif qui tient le plus près à la déclamation, mais encore dans la musique propre aux instruments, lorsqu'il veut donner un caractère analogue aux mêmes effets. Ainsi les sons aigus doivent dominer dans un air de danse propre à un divertissement populaire. Ainsi les sons du flageolet, de la trompette, &c. seront plus propres aux expressions guerrières, &c. Voyez Expression.

Les anciens, qui avoient observé si soigneusement la nature diverse des sons, savoient en tirer des effets bien marqués. « Non-seulement, dit l'abbé du Bos, on changeoit de flûtes lorsque les chœurs venoient à chanter, mais on en changeoit encore dans les récits. Donat nous apprend qu'on se servoit de l'espèce de flûtes que les anciens appelloient *tibia dextra*, & dont le ton étoit très-bas, pour accompagner les endroits sérieux de la comédie. On se servoit de deux espèces de flûtes que les anciens appelloient flûtes gauches & flûtes tyriennes ou *ferrinae*, pour accompagner les endroits de plaisanterie. Ces endroits se prononcent naturellement d'un ton de voix plus élevé que les endroits sérieux. Aussi le ton de ces flûtes étoit-il plus aigu que le ton des flûtes droites. Dans les scènes mêlées de traits sérieux & de bouffonneries, on employoit alternativement toutes ces espèces de flûtes ».

Plutarque, dans son dialogue sur la musique, dit que l'harmonie mixolydienne a quelque chose de

publique, qui la rend propre aux tragédies. Burette observe que ce mode étoit d'un demi-ton plus haut que le lydien ; & comme celui-ci étoit employé avec succès dans les plaintes & les lamentations, à cause de ses sons aigus, le mixolydien, dont les sons étoient davantage, étoit d'autant plus propre à exprimer la pitié. *Mém. de l'Académie des inscriptions*, in-4°, t. 13, p. 234.

La nature du son aigu tient non-seulement à la force avec laquelle l'air vibré agit sur l'organe, mais encore à la répétition de ses vibrations.

On fait qu'une corde qui donne l'octave au-dessus du son d'une autre corde, fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait une. Il en résulte que les fibres sensibles de l'oreille non-seulement en reçoivent une impression plus vive, mais doivent conserver cette impression plus long-tems. (M. Suard.)

AIGUES, *adj. pl. pris subst. (musiq. des anc.)* Quelques auteurs entendent par-là les cordes du tétracorde hyperboleon, qu'ils appellent tétracorde des aigues, nommant les cordes qui sont encore plus hautes, *sur-aigues*.

AJOUTÉE, ou *Acquise* ou *Surnuméraire*, *adj. pris subst.* C'étoit dans la musique grecque la corde ou le son qu'ils appelloient *Proslambanomenos*. Voyez ce mot.

Sixte-ajoutée est une sixte qu'on ajoute à l'accord parfait, & de laquelle cet accord ainsi augmenté prend le nom.

Voyez au mot Accord ce que nous avons dit de cette sixte, qui n'est reconnue comme accord fondamental que par Rameau & les partisans de son système. M. l'abbé Feytaud la regarde aussi comme un accord fondamental ; mais il faut observer que dans son système, c'est plutôt un accord parfait, ou, si l'on veut, un accord de septième, qu'une véritable sixte. (M. Framery.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une chanson, ou d'une petite pièce de poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle air la chanson même.

Dans les opéra l'on donne le nom d'airs à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif, & généralement on appelle air tout morceau complet de musique vocale ou instrumentale formant un chant, soit que ce morceau fasse lui seul une pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'air s'appelle duo ; si en trois, trio, &c.

Sansmaïse étoit du ce mot vient du latin *ars* ; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la langue française.

Les romains avoient leurs signes pour le rythme ainsi que les grecs avoient les leurs ; & ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numeras*, mais encore *ars*, c'est-à-dire ;

nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *ara* se trouve employé dans ce vers de Lucile :

Hæc est ratio ? per-versa ara ! summa subducta improbè !

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or, quoique ce mot ne se prit originairement que pour le nombre ou la mesure du chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *ara* pour désigner le chant même ; d'où est venu, selon les deux auteurs cités, le mot françois *air*, & l'italien *aria* pris dans le même sens.

Les grecs avoient plusieurs sortes d'*airs* qu'ils appelloient *nomes* ou *chançons*. (Voyez *Chançon*.) Les *nomes* avoient chacun leur caractère & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *pièces* ou *sonates*.

La musique moderne a diverses espèces d'*airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de danse dont ces *airs* portent le nom. Voyez *Menuet*, *Galoppe*, *Musette*, *passepied*.

Les *airs* de nos opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative ; la mélodie est le dessin, l'harmonie est le coloris ; tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentiments réfléchis du cœur humain sont les modèles que l'artiste imite ; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez *Imitation*.) Un *air* savant & agréable, un *air* trouvé par le génie & composé par le goût, est le chef-d'œuvre de la musique ; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle symphonie ; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'âme par le sens. Après un bel *air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien ; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté ; sans pouvoir en rendre une seule note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au spectacle ; on voit la scène, l'acteur, le théâtre ; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable amateur ne perd jamais les beaux *airs* qu'il entendit en sa vie ; il fait recommencer l'opéra quand il veut.

Les paroles des *airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du récitatif ; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du compositeur : elles ne sont pas une narration qui passe ; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complait, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'un

expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les roulades, qui, dans les *airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours : le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des sons inarticulés plus vivement que par des paroles. Voyez *Neume*.

La forme des *airs* est de deux espèces. Les petits *airs* sont ordinairement composés de deux reprises qu'on chante chacune deux fois ; mais les grands *airs* d'opéra sont le plus souvent en rondeau. Voyez *Rondeau*. (J. J. Rousseau.)

Observations sur l'article précédent.

* CET article n'ôte qu'une notion vague & indéterminée de ce qui constitue un *air*, & l'on n'y retrouve pas cette précision d'idée & d'expression qui caractérise en général tout ce qui est sorti de la plume de son célèbre auteur. Il faut en conclure que rien n'est plus difficile que de bien définir les termes d'un langage aussi imparfait que celui de la musique.

Rousseau dit 1°. que l'*air* est un chant qu'on adapte aux paroles d'une chançon, & que par extension on appelle *air* la chançon même. Il me semble que cette extension n'est point adoptée par ceux qui parlent bien. L'idée attachée au mot *air* ne se détache jamais de l'idée du chant ; on ne peut point employer ce mot pour désigner les paroles seules d'une chançon. Si je demande l'*air* de charmante Gabrielle, c'est le chant que je désignerai & non les paroles ; & quand on parlera d'un bel *air* on n'entendra jamais un belle chançon.

2°. Il dit ensuite que dans les opéra on donne le nom d'*airs* à tous les chants mesurés, pour les distinguer du récitatif. Cela est encore moins exact. Il y a dans les opéra beaucoup de chants mesurés qui ne sont point du récitatif. On en trouve beaucoup d'exemples dans les opéra de Gluck & dans les finales des Italiens. D'ailleurs les chœurs sont en chant mesuré & ne s'appellent point des *airs*. Enfin il y a des récitatifs mesurés qui ne sont point des *airs*.

3°. Il ajoute : « si le sujet ou le chant est partagé en deux parties, l'*air* s'appelle *duo* ; si en trois, *trio*, &c. ». Cela manque encore de précision. Un *duo* ne présente pas un sujet partagé en deux parties, mais deux chants divers & simultanés dont les sons s'unissent d'une manière agréable à l'oreille. Le sujet est chanté par une partie, tandis que dans l'autre partie il est transposé à la tierce, à la sixte, &c. ou bien ce sont deux sujets distincts, mais unis par la combinaison harmonique de leurs éléments. D'ailleurs on dit que le *duo* d'ORPHÉE est un beau *duo* ; le *trio* de DIDON un beau *trio* ; mais non que ce sont de beaux *airs*.

4°. Il dit sous bas que « les grecs avoient des *airs* qu'ils appelloient *nomes*, & que plusieurs

» de ces nomes étoient comme nos sonates ». Ce n'étoient donc pas seulement des *airs* ; car une sonate n'est pas un *air*.

On est étonné de lire cette phrase qui suit : *les airs de ses opéra sont , pour ainsi dire , la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la musique imitative ; la mélodie est le dessin , l'harmonie est le coloris*. Comment une telle comparaison a-t-elle pu se présenter à un si excellent esprit ? La toile du peintre n'a rien de commun avec l'art : elle est pour la peinture , ce qu'est le papier réglé pour le musicien. L'*air* n'est point le fond sur lequel on peint le tableau musical , c'est le tableau lui-même.

On a répété souvent cette comparaison de la mélodie avec le dessin & de l'harmonie avec le coloris , & elle présente un rapport assez juste & assez sensible ; mais comment Rousseau a-t-il pu l'adopter , lui qui regarde l'harmonie « comme une » *invention gothique & barbare* qui a fait perdre à la » *musique son énergie & ses plus grandes beautés* , & » *qui d'ailleurs ne fournit aucun principe qui mène à l'imitation musicale* ? (Voyez l'article *Harmonie* .) Il prétend ici que l'harmonie est nécessaire pour achever le tableau musical. Il seroit peut-être aisé d'expliquer cette inconséquence , comme beaucoup d'autres qu'on lui a reprochées dans des matières plus graves , & qui avoient leur source dans la prévention ou l'humeur , & non dans la nature de son esprit , aussi droit que pénétrant lorsqu'il s'agit de ses dispositions morales ne l'égaroient pas.

60. Il dit à la fin que le *sujet de l'air doit être un*. Il a oublié que les plus beaux *airs italiens* offroient souvent des sujets très-divers , & quelquefois contrastés non-seulement dans les deux parties dont ils sont composés pour la plupart , mais encore quelquefois dans la même partie.

Nous ne serions pas entrés dans ces détails de critique qu'on pourroit regarder comme minutieux , si nous n'y eussions vu qu'un défaut de précision dans la définition d'un mot ou dans l'énonciation de quelques idées ; mais non-seulement ces inexactitudes donnent des idées incomplètes des objets dont on parle ; il en résulte encore (ce qui est plus important) des erreurs & de faux jugemens qui peuvent égarer l'esprit & le goût sur les vrais principes des arts. C'est ce dont on verra quelques exemples.

Nous n'entreprendrons pas ici de donner une définition exacte de l'*air* : peut-être cela est-il impossible ; parce que les progrès successifs de la musique ont fait donner le même nom à des compositions très-diverses.

L'idée la plus générale qu'on attache à ce mot est celle d'une pièce de musique composée d'un certain nombre de phrases chantantes , liées par des formes régulières & symétriques , & se terminant dans le même mode où elles ont commencé.

Cette définition convient aux *airs* de danse , à

ceux qu'exécutent les instruments , comme aux *airs* chantés.

Les premiers chants des sauvages , la chanson de mort du huron , celle que le nègre chante en dansant , sont des *airs* proprement dits.

Les grecs avoient de véritables *airs* , quoiqu'en aient dit quelques écrivains , puisqu'ils étoient composés sur des strophes régulières , quelquefois avec des refrains. Ils avoient des *airs* de flûte & de cythare ; des *airs* de danse ; des *airs affectés* à certains travaux &c. (Voyez les différents articles de la *Musique ancienne* .)

Les véritables *airs* sont ceux de ces chansons populaires , propres à toutes les nations , dont les auteurs sont ignorés , parce que ce n'étoient pas des artistes , mais des hommes sensibles à qui elles étoient inspirées par un goût naturel. Plusieurs de ces anciennes chansons ont un charme de mélodie auquel n'ont pu atteindre les plus beaux *airs* de notre musique savante & artificielle.

Il est difficile de déterminer quels ont été les premiers *airs* qu'on puisse regarder proprement comme les productions de l'art. A la renaissance de la musique , les musiciens étoient des savans , plutôt que des artistes , qui ne s'appliquoient qu'à perfectionner le contrepoint , & ne l'employoient qu'au service de l'église.

Les madrigaux si fameux du 15^e. siècle n'étoient que des compositions d'harmonie , quoique ce fussent de petits poèmes assez réguliers & en langue vulgaire , mis en chant par les plus habiles maîtres ; mais ces compositeurs s'appliquoient plus à y prodiguer tous les artifices du contrepoint qu'à y donner les formes symétriques & l'unité de mélodie qui doivent caractériser particulièrement un *air*. D'ailleurs ces pièces étoient faites en général pour être chantées par plusieurs voix.

Dans les premières représentations lyrico-dramatiques , qui furent imaginées en Italie & exécutées vers la fin du 16^e. siècle , le chant ne fut d'abord qu'un pur récitatif , que les musiciens composoient d'après l'idée qu'ils s'étoient faite de la mélodie des grecs. Le premier *air* mesuré qu'on ait cité de ces anciens mélodrames , se trouve dans l'*Euridice* de Rinuccini , mis en musique par Péri en 1595 ; mais ces premiers essais étoient encore bien imparfaits. Ce ne fut que vers le milieu du siècle suivant que des *airs* vraiment réguliers furent introduits dans les opéras (Voyez *Musique* . (Histoire de la) .)

On conçoit que la mélodie & la forme de ces *airs* furent d'abord très-simples. Le mètre en étoit régulier , & le chant syllabique , comme dans les chansons populaires , lesquelles durent en servir de modèles.

Peu-à-peu la musique instrumentale & l'art du chant faisant des progrès , les compositeurs moins timides cherchèrent des formes plus variées , donnèrent à la voix un diapason plus étendu , figurèrent les accompagnemens , accouplèrent plusieurs voix

sur une même syllabe, & par là multiplièrent les ressources de l'art & découvrirent des effets nouveaux ; mais bientôt la richesse dégénéra en luxe & la hardiesse en extravagance.

Le plus grand abus eut sa source dans le perfectionnement même du talent des chanteurs en Italie ; l'usage barbare de mutiler les hommes pour le plaisir de l'oreille, donnant à la voix un brillant & une souplesse extraordinaires, les compositeurs firent des *airs* qui étoient des espèces de sonates vocales, où ils prodiguèrent les intonations les plus hardies, les passages les plus difficiles, les modulations les plus hasardées : les voix lutèrent contre les instruments ; les compositeurs ne s'occupèrent plus qu'à les faire briller ; & la multitude, toujours plus avide de sensations que de sentiments ; plus touchée de la difficulté vaincue que du bon goût & de la vérité, applaudit avec transport à ces renversements de toutes les convenances. Ainsi l'art se corrompt en s'enrichissant, & les italiens qui ont la gloire d'avoir ouvert la source des plus grandes beautés dont il soit susceptible, méritent en même tems le reproche d'avoir abandonné promptement la bonne route pour en suivre une fautive où ils ont entraîné & égaré les autres nations après eux. C'est ce dont on recherchera les causes en rendant compte de l'histoire de la musique en Italie. Voyez l'article *Italie*.

Pour bien entendre quelles sont les beautés & les défauts dont un *air* est susceptible, examinons ce qu'il est dans sa forme la plus simple, & nous suivrons les raffinements que l'art y a introduits.

Nos anciennes romances nous offriront des modèles de cette forme primitive. Quatre phrases d'un chant simple sur un rythme bien suivi, modulant sur un seul ton, constituent les *airs* les plus simples. D'autres composés de six, de huit phrases, dont les deux premières se répètent même souvent pour former la troisième & la quatrième, sont coupés quelquefois par un repos sur la dominante ; mais le rythme en est également régulier, & le chant continu. L'harmonie en a été d'abord syllabique & sur le même rythme que le chant.

Le premier moyen qu'on ait imaginé pour embellir & varier le chant a été de faire entendre plusieurs sons sur une même syllabe, soit en divisant une longue note en plusieurs brèves, soit en remplissant l'intervalle d'une intonation par des notes intermédiaires que le goût seul pouvoit indiquer, mais dont on trouvoit des exemples dans les chants d'église, source de toute la musique moderne, & où ces différents ornemens ont été introduits de bonne heure. Voyez les articles *Diminution* & *Neume*.

Ce premier pas conduisit bientôt à une multiplication illimitée de notes sur un seul mot. La même liberté s'introduisit dans l'harmonie : les accompagnemens qui étoient d'abord syllabiques devinrent figurés & purent répéter & imiter toutes les formes de la mélodie vocale.

Il est clair que ce procédé, en élargissant pour

ainsi dire le champ de la mélodie, permettoit de donner plus de développement & de variété à ses parties.

La facilité de faire exécuter le chant par l'accompagnement, autorisoit à l'abandonner quelquefois dans la partie vocale ; à le couper par des silences ou par des tenues ; à faire dialoguer la voix avec les instruments ; à répéter à discrétion les mêmes mots, les mêmes phrases ; & de ces répétitions des paroles, on passa à la répétition des parties entières de l'*air*.

Dès là sont découlés les beautés & les défauts des *airs* dans la musique italienne.

Scariati, Vinci & Pergolèse sont les premiers qui aient fixé la forme de ces *airs*. En donnant au sujet ou *motif* plus d'étendue & de liberté, ils en ont prolongé les développemens dans des phrases symétriques, soumises à un rythme régulier, où le retour des mêmes formes se varie par la modulation & s'embellit par des accompagnemens figurés & chantans.

Voilà ce qui constitue principalement la beauté de ces compositions musicales, qui, transportées sur tous les théâtres de l'Europe, y ont été admirées, & ont servi de modèles à tous les compositeurs. Mais à quel prix a-t-on obtenu ces beautés si séduisantes ? C'est aux dépens de la vérité, de la simplicité, de la convenance ; qualités sans lesquelles il n'y a ni dignité, ni perfection dans les productions des beaux-arts.

A force de surcharger de notes chaque syllabe ; de répéter jusqu'à satiété les mêmes mots, les mêmes vers, les couplets entiers ; de prodiguer les passages & les roulades sur les mots & les syllabes les plus insignifiantes, on a défiguré la prononciation & détruit les accents de la langue ; on a interverti ou dénaturé le sens des paroles, qu'on ne s'est plus soucié d'entendre. En délayant le motif dans une multitude de petites phrases hachées & entrecoupées par des traits d'orchestre, on le fait perdre de vue ; le rythme disparaît ; la mélodie devient à la fois lâche & confuse ; & l'expression, bornée à rendre d'une manière vague le sentiment général qu'expriment les paroles, sans en suivre scrupuleusement l'intention & les mouvemens, ne peut s'adapter ni aux accents de la déclamation, ni à la rapidité de la scène, ni au langage vrai des passions.

Si l'on nous objecte que ce sont les abus de la musique italienne que nous relevons ici ; mais que ces défauts ne se rencontrent pas dans les compositions des grands maîtres de l'Italie ; nous répondrons que c'est dans les ouvrages mêmes de ces grands maîtres que nous avons trouvé les exemples & les modèles de ces défauts, exagérés encore, il est vrai, dans les productions de leurs imitateurs.

Parcourez les partitions de Pergolèse, cité comme le plus simple & le plus élégant des maîtres de l'école italienne, vous y trouverez dans les plus beaux *airs*, & ces répétitions éternelles, & ces

chants déchiquetés & délayés dont nous déplorons l'abus. Je ne citerai que l'air fameux, *se cerca, se dice*, dont la coupe & le dessin ont servi de modèle à tous ceux qui l'ont mis en musique après lui.

Pour bien entendre l'analyse que nous allons donner dans ce morceau, il faut en rappeler l'intention & les paroles. Il est tiré de l'*Olympe* de Métastase. Mégacles, déterminé à s'éloigner d'Aristée qu'il aime & qu'il adore, pour la céder à Lidas son ami, qui ne connoît pas leur amour mutuel, adresse en partant ces vers touchants à Lidas :

Se cerca, se dice :
L'amico dov'è ?
L'amico infelice !
Rispondi, mori.
Ah no : si gran duolo
Non dar le per me.
Rispondi, ma solo,
Piangendo parti.
Che abisso di pane !
Lasciare il suo bene !
Lasciar lo per sempre !
Lasciar lo così !

« Pen vais donner une traduction très-littérale.
« Si elle demande, si elle dit, ton ami où est-il, ton malheureux ami ? Réponds, il est mort.
» Ah non, ne lui cause pas une si grande peine à cause de moi ; mais réponds seulement, il est parti en pleurant.

« Quel abîme de douleurs ! quitter ce qu'on aime ! le quitter pour toujours ! le quitter ainsi ! »

Nous allons exposer la manière dont Pergolèse a coupé cet air, en conservant aux paroles dans la traduction, l'ordre même qu'elles ont dans le chant, & en indiquant par un tiret chaque pause que fait la musique. Voici la première partie de l'air :

« Si elle demande — si elle dit — l'amî où est-il ? — où est l'amî malheureux ? — Réponds — il est mort. — Réponds — il est mort. — Ah non, une si grande peine — ne lui cause pas à cause de moi ; — réponds — seulement — en pleurant il est parti — en pleurant il est parti. — Si elle demande — si elle dit. — Réponds — il est mort — si elle dit — où est-il ? — Réponds — il est mort. — Ah non — non — ÉCOUTE — ah non — non — ÉCOUTE : — Réponds — seulement — en pleurant il est parti — en pleurant il est parti. —

Seconde partie de l'air :

« Quel abîme de douleurs ! — quitter ce qu'on aime ! — le quitter pour toujours ! — le quitter ainsi ! — Quel abîme de douleurs ! — le quitter ainsi ! — le quitter ainsi !

Puis reprenant la première partie, on répète : se

cerca, &c., *se dice demande, &c.*, à-peu-près avec les mêmes répétitions & dans le même ordre que la première fois. L'air se termine par une reprise de la seconde partie avec de légères variations.

Examinons ici l'esprit dans lequel cet air est coupé, non relativement à la mélodie & à l'effet purement musical, mais relativement à l'expression & à l'effet théâtral.

Cet air n'a point proprement de motif, c'est-à-dire, ces premières phrases dont la mélodie & le rythme annoncent le caractère du chant & régissent les formes de la période musicale. Il débute sans retournele, par de petites phrases coupées qui conviennent au sentiment du personnage & rendent très-bien les paroles ; mais les répétitions y gâtent tout.

Plaçons-nous au théâtre & voyons un jeune héros qui s'arrache à la femme qu'il adore, & qui en partant la recommande à l'ami même pour qui il sacrifie sa maîtresse & son amour ; nous verrons qu'il est peu naturel qu'il répète plusieurs fois *dov'è, où est-il ?* avec un accent interrogatif bien marqué comme si c'étoit lui-même qui s'informât de ce qu'est devenu quelqu'un à qui il s'intéresse. On passeroit cependant ces petites licences au compositeur qui a besoin de ces répétitions pour développer & arrondir sa phrase ; mais ce qui est vraiment incompatible avec toute vérité & tout effet dramatique, c'est que Mégacles recommande une seconde & une troisième fois à Lidas de dire à Aristée qu'il est mort, après avoir rétracté lui-même ce premier desir, lorsque dans la crainte de lui faire trop de mal, il veut seulement que son ami lui annonce qu'il *est parti en pleurant*. Ce qui est plus étrange encore, c'est le *da capo* qui ramène si gratuitement, après la seconde partie, les mêmes répétitions & la même invraisemblance.

Je remarquerai ici que Pergolèse ne manque pas ; comme presque tous les compositeurs italiens, de placer des accents sensibles sur certains mots, sans s'embarrasser si cette expression est conforme au sentiment vrai de la situation, & à l'intention des paroles. Ainsi sur le mot *piangendo, en pleurant*, il a placé un hémol accidentel pour exprimer le gémissement & les larmes, comme si un guerrier ; disant de lui-même qu'il est parti *en pleurant*, pouvoit affecter une pareille imitation.

Je remarquerai encore que Pergolèse a ajouté gratuitement aux paroles de la première partie, le mot italien *senti (écoute)* qui ne peut entrer dans les vers de Métastase, mais dont il crut sans doute avoir besoin pour l'élégance de la phrase & l'effet de sa musique. C'est une liberté qu'ont prise beaucoup d'autres compositeurs, & qui, dans cette occasion, n'est autorisée par rien.

J'ajouterai une réflexion plus importante : c'est que si Pergolèse avoit voulu donner à son air une expression plus vraie, en effet plus dramatique, une marche plus conforme à celle de ce héros ; il auroit passé rapidement sur la première partie ;

il auroit vu qu'elle ne comportoit qu'une espèce de déclama-tion simple & sensible ; mais il auroit pu mettre plus de chant , & s'arrêter plus long-tems sur la seconde partie qui présente une réflexion douloureuse sur la situation du personnage , & qui est une espèce de monologue où les répétitions graduées des mêmes paroles & des mêmes accents seroient plus dans la nature. Dans le premier , il parle à son ami ; & il n'est pas trop convenable de lui répéter plusieurs fois ce qu'il doit très-bien comprendre à la première. Dans la seconde partie , Mégaclés se parle à lui-même , & sent toute l'horreur de sa situation. *Quel abîme de peines ! — quitter ce que j'aime — le quitter pour toujours. — le quitter ! — pour toujours ! — le quitter ainsi ! — pour toujours ! — pour toujours ! — Quel abîme de peines !* &c. Toutes ces répétitions sont très-naturelles à la plainte & aux regrets ; rien de si conforme aux mouvements d'un cœur désespéré ; rien de si propre à fortifier & à graduer les traits de l'expression musicale. Mais Pergolèse suivoit une méthode adoptée par les premiers maîtres , qui étoit de regarder , dans les *airs* à deux parties , la première , comme celle qui devoit recevoir la principale expression & les plus beaux effets du chant ; & la seconde , comme n'étant faite que pour faire valoir davantage la première par le contraste. Tant pis pour l'ouvrage , si l'intention du poète étoit contraire à ce procédé qui est devenu depuis la routine de presque tous les compositeurs italiens. La plupart y sont tellement attachés qu'ils ne craignent pas de mettre sur les paroles de ces secondes parties , le chant le plus trivial & le plus insignifiant , en s'y arrêtant seulement le moins long-tems qu'il est possible : toute leur attention se porte sur la première : aussi font-ils pour l'ordinaire chanter la première partie quatre fois , & la seconde une seule , quel que soit le sens des paroles. Traetta a été le premier qui ait affecté de relever les secondes parties de ses *airs* , soit par l'élégance du chant , soit par quelque passage brillant ou nouveau , soit par les recherches de l'accompagnement. D'autres habiles compositeurs ont abandonné , comme Traetta , une routine si déraisonnable , sur-tout depuis que Gluck a dénoncé cet usage absurde dans la préface de son *Alceste* , qui a été en Italie le sujet de beaucoup de commentaires , & depuis qu'il a offert , dans ses dernières compositions , l'exemple d'une musique , plus appropriée aux paroles & plus conforme à la vérité & aux convenances dramatiques. Dans les meilleurs *airs* faits depuis 12 à 15 ans , les secondes parties sont ou retranchées ou fondues avec les premières.

Qu'on ne nous accuse pas d'une chicane pédantesque dans l'analyse que nous avons faite d'un des *airs* de Pergolèse. Ce n'est qu'en appliquant aux compositions musicales ces méthodes d'analyses rigoureuses , que la critique littéraire a appliquées avec succès aux ouvrages de poésie & d'éloquence , qu'on apprendra à juger avec quelque

précision du degré de mérite de ces compositions. Les préventions influent trop souvent sur les jugemens qu'on en porte , & entraînent dans bien des méprises. Nous en trouvons un exemple frappant dans l'ingénieur *Essai sur l'union de la poésie & de la musique* , composé par un écrivain très-distingué dans la carrière des lettres comme dans celle des armes , & dont nous regrettons de ne pouvoir partager les opinions sur la musique. Voici ce qu'il dit (page 52) , en citant le même air , *se cerca , se dice* : « Rien ne prouve mieux notre opinion que la » manière dont Pergolèse a rendu ces paroles remarquables. En effet , cet incomparable auteur a » senti qu'il ne pouvoit faire entrer dans son mouf » cette exclamation : *ah no ! si gran duolo non darle per me !* Il a donc pris le parti de mettre ces deux » vers en déclama-tion , & de rentrer ensuite dans » son sujet par ces deux vers : *Rispondi , masolo ; Piangendo parti* ». Nous avons sous les yeux l'air de Pergolèse , & nous pouvons assurer que ces deux premiers vers ne sont point en déclama-tion , mais en chant , & d'un chant très-sensible ; & que ce sont , au contraire , les deux suivants qu'on pourroit regarder comme tenant de plus près à la déclama-tion. La chose dont on parle le plus , & dont on a l'idée la moins déterminée , c'est cette qualité de la mélodie que l'on appelle communément *chant*. (Voyez ce mot).

Nous avons choisi , pour exemple , Pergolèse , comme un des maîtres d'Italie dont le grand mérite est le moins contesté. Nous aurions eu des critiques bien plus rigoureuses à faire si nous avions examiné les ouvrages d'autres compositeurs moins célèbres. D'autres critiques ont été d'ailleurs plus sévères encore que nous dans les jugemens qu'ils ont portés de ces beaux airs italiens , si vantés par des amateurs qui connoissent mal ou sentent peu les véritables beautés de la musique.

L'auteur anonyme du *traité du mélodrame* , qui paroît être un homme très-versé dans la musique , & sur-tout dans la musique italienne , s'exprime de la manière suivante , à l'occasion d'un air du savant Jomelli :

« Voici (dit-il , page 145) des paroles plus frappantes encore , & dont le sentiment pénètre plus » au vif dans les affections du cœur. C'est un pere » à qui l'on présente son fils , jeune encore , qu'il » croit être le fruit d'un inceste. Furieux & foible » à la fois , l'horreur & la tendresse le remplissent » tour-à-tour : attiré par la pitié , repoussé par l'effroi , troublé , déchiré , attendri , il pleure & » s'écrie :

« Misero pargoletto
« Il tuo destin non fai :
« Ah ! non gli dite mai
« Qual era il genitor ».

Malheureux enfant ! tu ne connois pas ta destinée. Ah ! ne lui dites jamais quel fut son pere. DEMOFONTE , acte III.

« Je prends l'air de Jemelli sur ces paroles, & je vois que tout ce qu'il a fait en faveur de l'expression, c'est de choisir la modulation mineure. La mesure à trois tems dont il se sert, qui est celle du menuet, ne convient guère qu'aux passions douces & calmes : comment l'approprier à l'état de trouble dans lequel se trouve l'infortuné Timante ? Le mouvement de l'air est lent : pour les deux premiers vers, à la bonne heure ; mais quoi de plus ridicule pour les deux derniers, qui sont l'expression même de l'inquiétude ? Rien de si tranquille que le musicien. Ce contraste une fois établi ne fait qu'augmenter. Ah ! non *gi d te mai qual era*, occupe huit mesures très-longues, de façon que l'auditeur doit patiemment attendre quelques minutes pour arriver au sens de la phrase, qui n'est qu'à la fin du couplet. Enfin, cette belle interruption se termine par une roulade ».

« Le musicien n'a pas même su placer sa roulade. Il avoit les mots *destin, dite, genitor* ; au lieu de cela, il a pris le mot *era*, ce qui est une sorte de barbarisme musical. Une roulade doit porter sur quelque objet, jamais sur des copules abstraites. On nous reproche nos roulements sur *onde, gloire, vole* : & que dire des italiens qui en font sur *mio, mai, era*, &c. ? »

Si l'on m'objectoit qu'il n'y a que des écrivains français qui analysent avec cette sévérité minutieuse des *airs* qu'on admire en Italie, en France, & dans toute l'Europe ; je répondrais que des écrivains italiens en parlent encore avec plus d'humeur & de mépris. Je pourrais en rapporter plusieurs exemples ; mais je me contenterai d'une seule citation ; elle sera tirée d'une des dissertations pleines de goût & d'érudition, dont le savant Saverio Mattei a enrichi sa traduction célèbre des psaumes en vers italiens.

Des hommes de beaucoup d'esprit, qui ont écrit en France sur la musique dont ils n'avoient pas assez étudié les principes & les effets, ont cru que les *airs* italiens devoient beaucoup de leurs beautés à la coupe des couplets, & au petit nombre de vers dont ils étoient composés. Nous sommes bien éloignés d'adopter cette opinion que nous discuterons à l'article *poème lyrique*. M. Mattei pense bien différemment aussi. Nous allons traduire fidèlement un passage de sa dissertation sur la *philosophie de la musique*, t. 5, in-8°. p. 308.

« Des *airs* de plusieurs strophes pourroient diminuer le principal inconvénient de notre musique, je veux dire, celui de répéter sans cesse & jusqu'à la nausée les mêmes paroles. Ouvrons au hasard un livre de musique ; lisons les paroles d'un *air*, de celui, par exemple, que Porus chante à Alexandre :

Vedrai con tuo periglio,
Di questo acciaio il lampo,

Come baleni in campo
Sul ciglio al donator.

(Tu verras au péril de ta vie comment l'éclat de ce fer brille au champ de bataille sur le front du donateur.)

« Voyons la manière dont le maître de chapelle a disposé ces paroles. *Vedrai, vedrai, vedrai, con tuo periglio, di questo acciaio, acciaio il lampo*, (ici dix mesures de gazouillement sur ce mot *lampo*) *come, come baleni in campo sul ciglio, sul ciglio al donator. Vedrai con tuo periglio, di questo acciaio il lampo, come baleni*, (six autres roudes sur *baleni*) *sul ciglio al donator : come baleni in campo, di questo acciaio il lampo, sul ciglio, sul ciglio al donator*. Vous croyez peut-être que cela se termine là ? Point du tout. Par cette route en *F ut fa*, nous sommes arrivés en *C sol ut* ; il faut maintenant retourner en arrière & revenir par la même route en *F ut fa*. Voici comme le compositeur reprend les paroles : *Vedrai, vedrai, con tuo periglio, vedrai di questo acciaio il lampo, vedrai come baleni*, (ici la voix galoppe sur mille double-croches arpegées) *sul ciglio al donator con tuo periglio vedrai il lampo* (ici on ne court pas, mais on vole sur les ailes de mille autres notes de gazouillement) *come baleni, baleni in campo, sul ciglio, sul ciglio al donator*. Et ensuite, demandez-vous ? Ensuite un silence universel annonce la *cadenza*, & nous perdons un quart-d'heure de tems sur l'a de *donator*, pour donner satisfaction à un chanteur extravagant. Mais enfin, continuerons-nous notre route, & le chanteur restera-t-il sur sa cadence ? Oh que non. Le chanteur se relève comme Antéc. Il chante quatre notes de la seconde partie qui pêche, au contraire, par une excessive brièveté, & sert, pour ainsi dire, de rafraîchissement ; & il reprend bravement sa course, non pour aller en avant, mais pour revenir encore deux fois à son *vedrai, vedrai*, parce qu'il faut absolument répéter la première partie. Pendant que Porus se pavane ainsi, Alexandre, plus patient que Job, reste sur le théâtre à attendre la fin de cet impertinent rabachage. Et voilà ce que c'est que notre musique ? C'est pour entendre cela qu'on va au théâtre. Que diroient ces philosophes de la Grèce qui vouloient régler la musique par des loix, s'ils voyoient parmi nous de pareilles inepties ? »

Telle est en effet la forme de presque tous les beaux *airs* italiens que nous avons vu applaudir avec des *bravos* si bruyants & si ridicules, & que nous aurions vu transporter sur nos théâtres, si un homme de génie n'étoit venu nous apporter avec une musique toute nouvelle des idées plus grandes & plus saines sur le mélodrame & la musique dramatique. C'est ce que nous exposerons ailleurs.

Terminons ce long article par la distinction des différentes espèces d'*air*, relativement à la même

& au caractère musical que leur ont donnés les italiens.

Les premiers *airs* étant faits sur des couplets de 4, 6 ou 8 vers, n'offroient qu'un chant continu & syllabique, dont le sujet ou motif étoit un, comme le rythme.

L'idée d'accoupler les notes sur une seule syllabe, & l'usage de répéter les mêmes paroles & les mêmes vers, qui en fut une suite, ayant ouvert, comme nous l'avons dit, un champ plus étendu à la mélodie, le compositeur eut la facilité de partager un couplet en deux, & de composer par là son air de deux parties, ce qui offrit plus de variété.

Les poètes profitant à leur tour de cette innovation de la musique, divisèrent eux-mêmes les couplets destinés à former des *airs* en deux parties, dont la seconde offroit des sentimens ou des images qui contrastoient avec l'intention de la première, donnoit au compositeur un moyen d'y répandre non-seulement une variété de mélodie & de modulation, mais aussi de beaux contrastes d'expression.

Presque tous les grands *airs* de théâtre furent bientôt composés sur ce modèle; mais l'illusion & la vérité dramatique n'étant point l'objet des compositeurs italiens, parce que cet effet étoit incompatible avec la constitution de leurs théâtres & de leurs poèmes lyriques, avec le genre de leurs acteurs & le goût du public, les formes de ces *airs* ne furent diversifiées que par les combinaisons matérielles de l'art, dont le nombre est borné, & par des embellissemens de goût & de caprice, qui tenoient aux progrès de l'exécution ou à l'imagination des artistes, moyens également limités; l'art de composer ces *airs* dégénéra bientôt en routine. L'habitude de ne mettre en musique que les mêmes poèmes, l'habitude qui résulta de la supériorité même des poèmes de Métastase, devint un autre source de monotonie dans la forme des *airs*; car le premier qui, saisissant bien le vrai caractère des paroles, y adapta une musique d'un bel effet, força, pour ainsi dire, les autres compositeurs à suivre la même route en traitant le même sujet. J'ai actuellement sous les yeux dix *airs* des plus grands maîtres d'Italie sur ces paroles *se cerca, se dice*: tous sont évidemment calqués, pour la coupe & le caractère général, sur celui que nous avons analysé & qui avoit eu le plus grand succès.

Apportons encore à l'appui de cette assertion l'autorité d'un auteur italien; & ce sera celle de M. Saverio Mattei dans la dissertation que nous avons déjà citée.

« Un pauvre maître de chapelle, dit-il, mérite vraiment compassion quand il est forcé de mettre en musique certains morceaux de poésie sur lesquels on a déjà entendu une musique excellente. Comment est-il possible de refaire le *vo solcando*; un *mar crudèle*, après Vinci; *se mai senti spiranti*

» *fil volto*, après Gluck; *se tutti i mali miei*, après Haïse; le *labai*, après Pergolèse? »

Voici ce que le même auteur ajoute au sujet du chevalier Gluck, si légèrement jugé à Paris par des amateurs peu instruits, à qui on avoit fait accroire qu'il n'avoit point de réputation en Italie: « On assure que le Saxon (Haïse) avoit recommencé jusqu'à huit fois à écrire l'air *se mai senti spiranti*, & que le motif de l'air de Gluck lui revenant sans cesse dans l'esprit, l'entraînoit malgré lui. Enfin, après plusieurs tentatives inutiles, il prit le parti de commencer par écrire la seconde partie, qui l'excita ensuite à composer la première: ce fut ainsi qu'il parvint à faire cet air, qui, dans un autre genre, n'eût pas moins de succès que l'air admirable & vraiment philosophique du chevalier Gluck ». (*La filosofia della musica, nelle opere di Saverio Mattei*, tom. 5, p. 304.

Quiconque a entendu, avec des oreilles attentives & exercées cette multitude d'*airs* italiens composés sur les poèmes de Métastase, ne peut manquer d'être frappé de cette uniformité singulière dans la marche de la mélodie, dans l'esprit de l'accompagnement, dans le choix même des tours. On sent qu'il seroit aisé de les réduire à une douzaine au plus de modèles dont tous les autres n'offrent que des copies & des variations.

Je vais, d'après les auteurs italiens eux-mêmes, tracer la méthode technique que les musiciens ont suivie en général dans la composition de leurs grands *airs*, mais qu'ils commencent à abandonner depuis quelques années.

Ces *airs* sont pour la plupart divisés en deux parties. La première module sur le ton que le compositeur a choisi, & se repose sur une cadence de la quinte de ce ton, ou sur une autre note qui même au ton de la quinte: alors on reprend les mêmes paroles dans ce ton de la quinte; & là, commence une seconde période musicale qui se termine par une cadence finale sur le premier ton. Le compositeur est le maître de moduler plus ou moins long-tems sur l'un & l'autre ton, pourvu que la cadence finale de la seconde période musicale se fasse dans le ton où l'air a commencé. Dans la seconde partie, le compositeur change de motif & souvent de mode; mais il module sur un ton analogue au premier; de manière qu'en la terminant il puisse reprendre tout l'air dès le commencement. Ainsi l'on chante presque à quatre fois la première partie des paroles, & une seule fois la seconde partie.

On appelle *rondeaux* les *airs* où l'on reprend une ou deux fois la première partie. Voyez *Rondeau*.

Il y a de petits *airs* qui ne sont composés d'ordinaire que de quatre vers qui n'ont ni reprise ni seconde partie, & qu'on appelle *cavatines*. Voyez aussi ce mot.

On distingue encore le caractère des *airs* en trois chants. 1°. Les *airs* d'expression, qui sont ceux où la musique doit faire sentir plus puissamment son

son charme ou son énergie, & d'où dépendent principalement les grands effets de la musique dramatique. 2°. Les *airs de bravoure*, où le compositeur a cherché à réunir des passages brillants & difficiles, propres à faire valoir l'organe & l'art du chanteur. (Voyez *Bravoure*.) 3°. Les *airs de cantabilité*, où l'on cherche plutôt une mélodie élégante & naturelle qu'un charme expressif, & qui sont plutôt destinés à faire briller le goût du chanteur, que la légèreté de sa voix. Voyez *Cantabilité*.

Dans ces trois genres les italiens nous ont donné un grand nombre de modèles de beaux *airs*. Après avoir critiqué leurs défauts, il est juste de reconnoître tout ce que nous leur devons. Presque tous les mots dont nous nous servons en musique, prouvent leur richesse & notre indigence. Ils ont créé l'art; mais ils n'ont pas su l'appliquer aux grands effets du théâtre, parce qu'ils n'ont jamais eu un véritable théâtre. C'est pour le nôtre qu'ont été composés les premiers *airs* véritablement dramatiques, c'est-à-dire, ceux où l'élégance & la beauté des formes musicales ont été adaptées aux accents de la langue & à ceux des passions, aux mouvements de la scène & à l'ensemble de l'action théâtrale. Mais ne soyons pas trop vains de cette gloire; car malheureusement, depuis Lully jusqu'à ce moment, c'est à des artistes étrangers que notre théâtre lyrique doit presque tous les avantages qui l'ont rendu le théâtre le plus brillant de l'Europe. (M. Suard.)

AJUSTÉES, (*musiq. des anc.*) On trouve dans quelques auteurs, *tétracorde des ajustées*, au lieu de *tétracorde synnéménon*.

A LA MI RÉ. Voyez *A mi la*.

AL SEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *air* en rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi. (J. J. Rousseau.)

ALLA BREVE. Terme italien qui marque une sorte de mesure à deux tems fort vite, & qui se note pourtant avec une ronde ou demi-brève par tems. Elle n'est plus guère d'usage qu'en Italie, & seulement dans la musique d'église: elle répond assez à ce qu'on appelle en France du *gros fi*. (J. J. Rousseau.)

La marque de l'*alla breve* est un demi-cercle ou C barré, en cette manière $\text{C}^{\text{—}}$; de sorte que trouver cette marque à la tête d'une pièce, ou y trouver ces mots *alla breve*, c'est exactement la même chose. Anciennement l'*alla breve* se notoit avec une brève par tems, d'où lui vient son nom; en sorte que cette mesure contenoit des notes doubles, en valeur de celles de notre *alla breve*. Les pièces composées dans ce genre de mesure, étoient pleines de syncopes & d'imitations, même de petites fugues; on n'y souffroit point de notes de moindre valeur que les noires, encore en petit nombre; parce que l'*alla breve* alloit très-vite en comparaison des autres mouvements; aujourd'hui même, l'*alla breve* a le mouvement très-vif, de façon que les noires y passent aussi vite que les croches dans un allegro

Musique. Tome I.

ordinaire; c'est pourquoi les doubles croches n'y sont point admises; quant aux syncopes, aux imitations & aux fugues, on les pratique encore en *alla breve*. (M. de Castillon.)

ALLA CAPELLA. La même chose qu'*alla breve* (voyez ci-dessus *alla breve*) parce qu'ordinairement on ne se servoit de l'*alla breve* que dans les églises ou chapelles. (M. de Castillon.)

ALLA FRANÇAISE. On commence, en Allemagne sur-tout, à mettre ce mot en tête d'une pièce de musique qui doit être exécutée d'un mouvement modéré, en détachant bien les notes & d'un coup d'archet court & léger.

On se sert aussi de cette expression en Italie pour désigner un genre d'*andante* gracieux. (M. de Castillon.)

ALLA POLACCA. Ces mots à la tête d'une pièce de musique, indiquent qu'il faut l'exécuter comme une polonoise (voyez *Polonoise*), c'est-à-dire, d'un mouvement grave, en marquant bien les notes, quoiqu'avec douceur, & liant ensemble les doubles croches quatre à quatre; à moins que le compositeur n'ait expressément marqué le contraire.

ALLA SEMI-BREVE. Ancienne mesure qui revenoit précisément à l'*alla breve*, en usage aujourd'hui; car elle se notoit avec une ronde ou demi-brève par tems; & c'est ce qui l'a fait nommer *alla semi-brève*. Quelques-uns l'appellent abusivement *semi-alla breve*: on l'employoit au reste comme l'*alla breve*, & elle n'est plus d'usage. (M. de Castillon.)

ALLA ZOPPA. Terme italien, qui annonce un mouvement contraint & syncopant entre deux tems, sans syncoper entre deux mesures, ce qui donne aux notes une marche inégale & comme boiteuse; c'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'air. (J. J. Rousseau.)

ALL' OTTAVA. Lorsque dans la basse continue on trouve ces mots italiens, il faut cesser d'accompagner, & exécuter seulement la B. C. des deux mains, prenant dans le dessus les mêmes notes qu'à la basse, mais d'une octave plus haut. On continue ainsi jusqu'à ce que l'on retrouve de nouveau des chiffres.

Souvent au lieu des mots *all' ottava*, on ne met que *all' 8*.

Depuis quelques tems, au lieu d'écrire un trait de chant bien haut au-dessus de la portée, en ajoutant les lignes postiches nécessaires, on l'écrit, pour diminuer la peine, une octave plus bas, & par conséquent dans les portées, & l'on met un S dessous, suivi d'une ligne prolongée tant que ce trait de chant dure. Voyez les pl. fig. 20. (M. Castillon.)

ALLEGRO, adj. pris adverbiallement. Ce mot italien écrit à la tête d'un air indique, du vite au lent, le second des cinq principaux degrés de mouvement distingués dans la musique italienne. *Allegro*, signifie gai; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *prelo*. Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement

& de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez *Mouvement*.)

Le diminutif *allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la mesure. (J. J. Rousseau.)

ALLEMANDE, *f. f.* Sorte d'air ou de pièce de musique dont la mesure est à quatre tems & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*allemande* en sonate est par-tout vieillie, & à peine les musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'air d'une danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet air, ainsi que la danse, a beaucoup de gaieté. Il se bat à deux tems. (J. J. Rousseau.)

ALLEMAGNE. (*Histoire de la musique en*) On ne peut pas douter que le climat n'ait une influence sensible sur le goût & l'aptitude des peuples divers pour les beaux-arts ; & la musique est peut-être celui de tous qui est le plus fournis à l'énergie de cette influence. Les grecs, en faisant d'Apollon le dieu de la lumière & celui de tous les beaux-arts, ont voulu peindre, par une allégorie frappante, l'empire du soleil sur l'organisation humaine. C'est dans les pays chauds que l'organe de la voix montre en général plus de souplesse & d'éclat : c'est là que la musique, inspirée par la nature, est devenue un art, & a exercé le plus puissant empire. C'est dans les mêmes climats que les oiseaux ont le chant le plus agréable & le plus varié ; ce n'est que dans le printemps & l'été que les oiseaux chanteurs font entendre leur ramage. On n'en trouve aucun par-delà une certaine latitude ; & les anglois ont remarqué qu'on n'avoit jamais vu de rossignol au-delà de la Tweed, rivière au nord de l'Angleterre, & qui la sépare de l'Ecosse.

En partant de ce principe, on seroit fondé à croire que l'*Allemagne* est une des parties de l'Europe où la musique a dû faire le moins de progrès ; mais l'expérience a démenti cette induction. Il faut en conclure qu'à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les facultés humaines sont encore plus soumises aux causes morales qu'aux causes physiques ; que l'homme est le plus souple & le plus docile des animaux, & qu'il n'y a aucune influence naturelle qui ait sur lui autant d'empire que l'instruction, l'habitude, & cet instinct d'imitation qui lui est propre.

Depuis le règne de Charlemagne, il y a eu en *Allemagne* des *maîtres-chanteurs* formant une espèce de confrérie de menestriers ambulants, qui alloient de ville en ville chanter des chansons en jouant de quelques instrumens.

La musique d'église y a été, depuis la même époque, cultivée avec soin ; & la réformation ayant amené l'usage de chanter les psaumes en langue vulgaire, introduisit dans les églises protestantes d'*Allemagne* une musique plus chantante & plus

agréable que l'ancien plain-chant, lequel, au lieu de se perfectionner, dégénéra sensiblement pour l'exécution dans les églises catholiques de l'Europe.

L'esprit de controverse musicale qui se développa en Italie après les premières découvertes de Gui d'Arezzo, gagna bientôt en *Allemagne* & y fit naître beaucoup d'ouvrages savants sur la musique tant ancienne que nouvelle.

Mais l'objet de ce dictionnaire n'est pas de donner une histoire suivie & détaillée de la musique. Nous ne nous sommes proposés dans ces articles historiques que de faire connoître le goût particulier de chaque peuple à l'égard de la musique, & la part qu'il a eue aux progrès de cet art.

Les guerres, les intérêts politiques & les disputes de religion ont entretenu de tout tems une correspondance très-intime entre l'*Allemagne* & l'*Italie*. Les représentations musico-dramatiques passèrent promptement de l'une dans l'autre.

Ce fut à Hambourg qu'on vit représenter le premier opéra, c'étoit en 1678. Le poème avoit pour titre *Orontes*, & fut mis en musique par le maître de chapelle nommé Theil. Les opéra qu'on donna sur ce théâtre depuis cette époque jusqu'au commencement de ce siècle, furent tous en allemand. On y introduisit successivement des airs en italien, en conservant le récitatif en langue vulgaire : cette bigarrure plut beaucoup dans un tems où le goût n'étoit pas encore formé, & où la supériorité & la réputation de la musique italienne commençoient à la répandre dans toute l'Europe.

Ce qui donna particulièrement de la vogue à l'opéra de Hambourg, ce furent les talents rares des premiers compositeurs qui travailloient pour ce théâtre. Les plus célèbres sont *Kciser*, *Mathefon*, *Handel*, *Couffer* & *Telemann*. Le premier a composé 107 opéra, & est mort en 1739. Nous ne connoissons aucun de ses ouvrages ; mais il faut s'en rapporter au jugement du fameux Hasse. Il disoit à M. Burney que c'étoit « un des plus grands musiciens que le monde eût jamais vus ». (*The present state of music in Germany*, &c. t. 1, p. 350.)

Mathefon est plus renommé comme écrivain que comme compositeur. Il est mort en 1764, âgé de 82 ans. Il aimoit à se vanter, en mourant, d'avoir publié autant d'ouvrages sur la musique qu'il avoit vécu d'années, & il prétendoit qu'il en laisseroit autant en manuscrit à ses héritiers pour l'instruction de la postérité.

Handel, né à Halle en 1684, alla à Hambourg à la fin du dernier siècle, & commença par jouer du violon à l'orchestre de l'opéra, où il tint ensuite le clavecin : ce fut en 1705 qu'il donna son premier opéra sur un poème italien intitulé *Elmira*. Nous parlerons plus en détail de la vie & des ouvrages de cet immortel musicien, à l'article *Angleterre*, parce que c'est sur-tout dans ce pays qu'il a composé les ouvrages qui ont fait sa réputation & sa gloire.

Couffer, né en 1659 à Presbourg en Hongrie, fut appelé vers 1693 à Hambourg, pour y prendre

la direction de l'opéra. Il avoit voyagé ; & ce fut lui qui introduisit en *Allemagne* la manière de chanter des italiens. On a de lui beaucoup d'ouvrages imprimés.

Telemann, né à Magdebourg en 1681, a été un des compositeurs les plus féconds. Handel disoit de lui qu'il écrivoit une pièce de musique à huit parties avec autant de facilité qu'un autre écrivoit une lettre. C'est sur-tout dans la musique d'église qu'il a montré un talent extraordinaire. Il avoit plus de science que de goût, & ses ouvrages de théâtre sont oubliés.

L'opéra s'est établi presque à la même époque sur les théâtres de Hambourg, de Vienne, de Berlin & de Dresde.

Léopold qui occupoit le trône impérial aimoit les sciences & les arts, & cultivoit particulièrement la musique. Il attira à sa cour les talents les plus célèbres, tant nationaux qu'étrangers. Il fit faire, par les plus grands compositeurs, de la musique d'église pour sa chapelle, & des opéra pour son théâtre ; & il les faisoit exécuter par les plus habiles virtuoses de l'Allemagne & de l'Italie.

Je trouve, dans des mémoires historiques sur ce prince, un trait qui me paroît mériter d'être conservé. Léopold aimoit les arts & les spectacles ; mais ses revenus ne lui permettoient pas d'être magnifique. Il caressoit les talents, mais ne les enrichissoit pas. Quelques chanteurs italiens qui ne se trouvoient pas assez bien payés refusèrent un jour opiniâtement de chanter à un spectacle où l'empereur & sa sœur étoient rassemblés pour les entendre. Un des ministres de Léopold lui demanda quel châtement il vouloit qu'on infligeât à ces insolents : *Que voulez-vous faire*, répondit-il, *à ces êtres qui ne sont pas des hommes ? ils sont dispensés d'avoir de la raison.*

On connoît, par cent exemples, l'impertinente & risible fauîté de ces virtuoses quand ils ont quelque talent. Un d'eux voulant un jour entrer dans la chapelle, où il y avoit beaucoup de foule, dérangeoit sans façon un étranger de distinction pour se faire faire place. L'étranger un peu étonné lui demanda qui il étoit pour avoir de pareilles manières. *Je suis*, répondit le chanteur, *il signor Antonio, soprano de sa sacrée majesté impériale.*

Les principaux musiciens que Léopold employa sont Fux, Caldara, Ziani & Conti. Le premier, né en Styrie, dans le cercle d'Autriche, composa non-seulement de la musique pour l'église & pour le théâtre, il a publié aussi différents ouvrages sur la théorie de l'art, dont le plus célèbre est un traité élémentaire des principes de la composition, qui a été traduit en italien, & qui a été jusqu'à présent le guide des maîtres & des écoles d'Italie.

Caldara, Ziani & Conti, italiens tous trois, se font faire, dans le tems, quelque réputation par des compositions oubliées aujourd'hui. Il s'est conservé sur le dernier une anecdote que nous rapporterons ici. En 1730, ce musicien ayant été insulté à Vienne

par un prêtre séculier, s'en vengea sur le champ par des coups. La querelle ayant eu des témoins, il y eut un procès criminel, & en vertu d'une sentence ecclésiastique, Conti fut condamné à être exposé trois jours, pendant une heure, à la porte de l'église cathédrale de Saint-Etienne. L'empeur avoit adouci la sentence, en réduisant les trois stations humiliantes à une seule. Mais comme il ne se comporta pas à la première avec assez d'humilité & de résignation, on le condamna à subir la même pénitence deux autres jours, revêtu d'une espièce de sac grossier, & tenant une torche à la main. Après quoi la justice ordinaire le condamna à une amende de mille francs au profit du prêtre qu'il avoit frappé, à tous les dépens, à être emprisonné quatre ans, & ensuite banni à perpétuité des domaines d'Autriche. On fit, à ce sujet, l'épigramme suivante, qui n'ayant de sel que des jeux de mots latins, ne peut se traduire en français :

« Non ea musa bona est musica, composuisti
 » Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis.
 » Et bassus nimium crassus, neque consona clavis :
 » Perpetuo nigras hic geris ergo notas ».

L'exemple de Léopold ne pouvoit manquer de contribuer à répandre, dans les autres cours, le goût de la musique & des spectacles musico-dramatiques. Il s'établit des opéra presque en même tems à Vienne, à Hambourg, à Berlin, à Dresde. Ils furent d'abord, comme nous l'avons dit, composés de récitatifs & de chœurs en allemand, & d'airs en italien ; mais cet usage barbare tomba bientôt, & l'opéra, purement italien, fut adopté presque uniquement sur tous les théâtres. Les cours de Manheim, de Munich, de Stutgard, &c. suivirent l'exemple des cours plus considérables : toute l'*Allemagne* fut bientôt peuplée de musiciens de tous les genres. On y appella d'Italie les compositeurs les plus renommés & les plus grands virtuoses ; & c'eût depuis 80 ans le pays du monde où il s'est composé & exécuté le plus de musique.

Ce qui a le plus contribué à étendre le goût de la musique dans toute l'*Allemagne*, c'est un usage qui s'y pratique de tems immémorial, & qui ne subsiste dans aucun autre pays. Dans presque toutes les écoles publiques, des villages comme des villes, on enseigne la musique aux enfans en même tems qu'on leur apprend à lire & à écrire ; & ce qu'il y a de remarquable, c'est que par-tout où les jésuites ont eu des collèges & des écoles, ils ont donné la plus grande activité à cette partie de l'enseignement public. Par-tout ailleurs cet ordre religieux s'est montré peu favorable à la culture des beaux arts. Le savant Lami, qui a composé pendant un grand nombre d'années à Florence, une feuille périodique pleine d'érudition, faisoit voir un jour à un étranger les curiosités de cette ville. En voyant le palais Pitti, voilà, dit l'étranger, *le berceau des arts* — & voilà leur tombeau, lui répondit Lami, en

lui montrant le couvent des jésuites qui se trouvoit vis-à-vis de ce palais. Un principe politique des jésuites étoit de se prévaloir, par-tout où ils s'établissoient, de tout ce qui pouvoit être agréable aux Princes & augmenter l'influence de leur ordre sur le peuple. Ils trouvèrent en *All. magne* l'enseignement de la musique établi dans les écoles, & le goût de cet art répandu par-tout; ils en favorisèrent l'étude & la pratique.

Une autre circonstance qui contribua infiniment à fortifier l'effet de ces motifs d'encouragement, c'est le goût vif & éclairé que les princes les plus distingués & les plus puissants montrèrent à la fois non-seulement pour les productions, mais encore pour la pratique de la musique. Ce n'étoit pas simplement en eux un besoin d'amusement ou un air de magnificence; ils chantoient eux-mêmes dans leurs concerts; ils jouoient de plusieurs instruments; plusieurs même composoient. Léopold étoit du nombre: on exécutoit souvent, dans sa chapelle, des ouvrages de sa composition. L'impératrice-reine étoit très-bonne musicienne, & l'étude de la musique a été fort soignée dans l'éducation de ses augustes enfans. Le feu électeur palatin jouoit très-bien de la flûte & du violoncelle, & a publié différentes pièces de musique. Sa sœur, l'électrice douairière de Saxe; a composé des opéra. Elle avoit appris la composition de Porpora, & a'en long-tems à son service le célèbre chanteur Guadagni. M. le duc de Wirtemberg jouoit avec une grande supériorité du clavecin, & toute l'Europe a été témoin de la magnificence extraordinaire avec laquelle il faisoit exécuter sur les théâtres de Singard & de Louisbourg les opéra qu'il faisoit composer au savant & fécond Jomelli. C'est sur ces mêmes théâtres que le créateur de la véritable danse dramatique, l'ingénieur Noverre, a fait exécuter les plus beaux de ses ballets. Sans parler du grand nombre d'autres princes d'*Allemagne* qui ont cultivé la musique & contribué à ses progrès, je ne citerai plus que l'immortel Frédéric II, qui en dirigeant lui-même tous les détails d'un grand royaume, trouvoit le tems de jouer tous les jours de la flûte pour se désennuyer, & qui composa un menuet dans sa tente après avoir perdu la bataille de Collin.

Le goût de ce prince pour la musique avoit cela de remarquable, qu'il s'étoit formé & développé malgré les obstacles les plus imposants. Frédéric Guillaume, son père, qui regardoit comme une fantaisie ridicule & frivole la passion que le prince royal témoignoit pour les arts, lui avoit défendu très-sévèrement, non-seulement de faire de la musique, mais même d'en entendre; & l'on fait combien il étoit dangereux, même pour son fils, de lui désobéir. Cependant la reine mère voyant que le goût de son fils pour la musique sembloit s'accroître par les difficultés & par le danger, engageoit des musiciens pour lui; mais il étoit important que toutes ces petites négociations fussent couvertes des ombres du mystère: si le Roi eût découvert

qu'on avoit méprisé ses ordres, les virtuoses qui auroient été complices de la désobéissance, courroient le risque d'être pendus. Souvent le prince prenoit le prétexte d'une chasse pour faire de la musique; & c'étoit quelquefois dans une Caverne, ou au fond d'un bois qu'il établisoit ses concerts.

Frédéric II a fait construire un superbe théâtre où il faisoit représenter des opéra à grands frais. Il avoit des concerts réguliers; il protégeoit & pensionnoit des compositeurs & des virtuoses célèbres. Une protection si active de la part d'un monarque, dont l'esprit & les talents, ainsi que le génie, eurent tant d'influence sur les esprits; sur-tout en *Allemagne*; auroit pu faire faire à la musique des progrès plus marqués qu'elle n'en a faits dans ses états. Mais le premier & le plus puissant encouragement des arts, c'est la liberté: Frédéric étoit amateur; mais il étoit souverain: il vouloit étendre sur les goûts l'autorité qu'il étoit accoutumé à exercer sur les volontés; & il résoudoit par des préférences exclusives l'émulation que ses suffrages & ses bienfaits devoient exciter. Il ne faisoit exécuter que la musique de certains maîtres, & jugeoit sur les noms des auteurs, plus que sur le mérite des ouvrages. Ce prince, qui ne pouvoit pas souffrir la poésie de ses compatriotes, n'aimoit guère que leur musique. Ses deux auteurs favoris étoient Graun pour la musique vocale, & Quantz pour les airs de flûte. Ce Quantz avoit été son maître pour cet instrument, & l'élève roi en jouoit aussi bien que le professeur. La réputation de Graun & de Quantz étoit, dit M. Burney, une espèce de religion à Berlin, & l'on y juroit par leurs noms, plus que par ceux de Luther & de Calvin. Ce n'est pas qu'il n'y eût, à cet égard, un schisme comme sur tout autre dogme; mais les dissidens n'y hasardioient leurs opinions que tout bas; au lieu que ceux du parti dominant établissoient tout haut leur doctrine; ainsi, dans ce même pays où regnoit une tolérance universelle à l'égard de la religion, on n'osoit y professer en musique d'autres opinions que celle du prince. Il en résulta, ajoute le même écrivain, que la musique de Berlin est plus véritablement allemande, que celle d'aucune autre partie de l'*Allemagne*; car, quoiqu'on y donnât constamment, dans le carnaval, des opéra italiens, Sa Majesté prussienne ne souffroit pas qu'on y en exécutât d'autres que ceux de Graun, d'Agri-cola & de Haße; & encore très-pen du dernier, quoiqu'il fût supérieur aux deux autres; mais il avoit sans doute le malheur d'être trop italien dans sa manière.

Frédéric II soumettoit ses virtuoses, comme ses soldats, à une discipline sévère. Il avoit sa place au parquet derrière le maître de Chapelle, suivant des yeux la partition. Si quelqu'un des chanteurs ou des exécuteurs s'avisoit de changer, de supprimer ou d'ajouter une seule note à la partie dont il étoit chargé, il lui étoit enjoint de par le Roi, de se conformer à ce qui étoit écrit par le compositeur. Cette

discipline, excellente pour prévenir les licences & les écarts du goût, n'étoit pas moins efficace pour arrêter en même tems l'effort du talent & les progrès de l'art. La musique a donc été, pour ainsi dire, stationnaire dans ce pays pendant tout le règne de ce prince, qui laissoit à cet égard moins de liberté peut-être que dans les matières de gouvernement. Ajoutons ici un mot du célèbre organiste Sébastien Bach. *Vous croyez, disoit-il à un François, que le roi aime la musique; non il n'aime que la flûte; & encore si vous croyez qu'il aime la flûte, vous vous trompez, il n'aime que sa flûte.*

Il n'y a point de pays au monde, sans en excepter l'Italie, où le peuple ait un goût plus général pour la musique qu'en *Allemagne*; parce qu'il n'y en a point où les oreilles soient plus continuellement frappées de musique de toute espèce. Dans toutes les villes, des troupes de virtuoses ambulants parcourent les rues & remplissent les auberges, chantant & jouant des instruments. Par-tout où il y a des universités & des collèges, les étudiants se rassemblent pour aller dans les rues, la nuit surtout, chanter des hymnes, des canons, ou des morceaux d'opéra à plusieurs parties; s'accompagnant de toutes sortes d'instruments; & ils reçoivent sans scrupule de l'argent de ceux qu'ils ont amusés (1). Les enfans sont exercés, dans les villages mêmes à chanter en parties; & ceux des soldats ont aussi des écoles particulières où ils apprennent à chanter. Il y a peu de domestiques qui ne sachent jouer de quelques instruments. Tous les princes ont une musique militaire; & la plupart ne croiroient pas avoir bien dîné si le repas n'étoit accompagné au moins de timballes & de trompettes.

1 Nous avons déjà fait connoître les premiers compositeurs pour la musique de théâtre que l'*Allemagne* ait produits; nous allons donner une légère notice de ceux qui se sont distingués dans les différentes parties de la musique.

Jean-Frédéric Agricola, que nous avons cité comme un des compositeurs favoris du feu-roi de Prusse, étoit né en 1720 dans la Haute-Saxe; il avoit étudié la musique à Leipzig, sous le fameux Sébastien Bach. En 1751, il fut nommé par Frédéric compositeur de la cour. Ses compositions dans tous les genres sont très-nombreuses, & portent le caractère d'un génie heureux & facile. Il étoit un des meilleurs organistes de l'*Allemagne*, d'où sont sortis les plus grands organistes. Agricola a montré un talent plus original, dans la musique d'église; que dans celle du théâtre; mais, il n'osoit se livrer à son goût pour la première. Le roi de Prusse ne pouvoit pas souffrir ce genre de musique; lorsqu'il apprenoit qu'un compositeur avoit composé un oratorio ou un motet, il croyoit que son goût en étoit gâté, ou qu'il en manquoit; & lorsqu'il en étoit ensuite exécuter quelque morceau de musique

(1) Il y a à Berlin un établissement pour élever 24 enfans, qui sont instruits dans la musique, sont vêtus en uniformes, & vont ainsi chanter dans les rues.

théâtrale du même compositeur, il aimoit à dire: *cela sent l'église*. Agricola a publié un petit ouvrage allemand, sur l'art de chanter, qui est fort estimé.

Charles-Henri Graun étoit né en 1701, dans le cercle électoral de Saxe. Il fut d'abord chanteur dans une église de Dresde. Lorsqu'il eut perdu sa voix de dessus, il se livra à la composition. Il fit d'abord de la musique d'église. En 1723, il alla à Brunswick pour y chanter la taille dans les opéra qu'on devoit y donner. On débuta par un opéra de *Henri l'oiseleur*. Les airs qu'il avoit à chanter ne lui parurent pas bons; il en fit d'autres qu'il chanta avec les plus grands applaudissemens. Ce succès l'encouragea à tenter la composition d'un opéra. Il mit en musique un poëme allemand intitulé *Poli-dore*, qui réussit beaucoup & commença sa réputation. Il resta attaché à la cour de Brunswick jusqu'en 1735 que Frédéric, alors prince royal, le prit à son service. Il continua de chanter dans les opéra & en composa un grand nombre, ainsi que beaucoup de pièces pour l'église & pour le concert. Il mourut à Berlin en 1759. Voici ce qu'on dit du caractère de ses ouvrages dans une notice de sa vie, imprimée à Berlin en 1772, à la tête d'un recueil de duo & de trio de ce compositeur. « Comme compositeur, il possédoit parfaitement l'harmonie & toutes les finesses. Ses compositions sont toutes d'une harmonie pure, juste, facile à saisir; & ses accompagnemens, quoique pleins quand il le faut, n'étouffent jamais la voix. Ses pièces à plusieurs parties récitantes sont toutes très-bien travaillées. On trouve dans toutes ses œuvres les modulations les plus régulières; & il étoit si sensible là-dessus, qu'il étoit blessé de la plus petite dureté dans la modulation: la mélodie est une des plus agréables que l'on puisse trouver, & ce n'est pas trop dire. Quoique les airs de M. Graun ne manquent nullement de feu; cependant il réussissoit généralement mieux dans les expressions agréables, douces & tendres. Ses *adagio* sur-tout sont des chef-d'œuvres & annoncent parfaitement la douceur, l'aménité & l'affabilité de son caractère. »

Tous les compositeurs que nous avons nommés avoient formé en partie leur goût sur celui des maîtres italiens, dont la musique étoit adoptée & applaudie sur tous les théâtres d'*Allemagne*; mais ils avoient, en même tems conservé un caractère particulier tenant au goût national, parce qu'ils avoient mis en musique des poëmes allemands avant de travailler sur des poëmes italiens, & que le caractère de la musique a des rapports nécessaires avec l'accent & la déclamation de la langue à laquelle elle s'associe. Ces différents maîtres forment donc une espèce d'école mixte où le goût italien est modifié par une teinte très-sensible de germanisme. Il s'est élevé au milieu d'eux un homme qui, né avec un talent rare & un goût exact, se forma comme les autres sur la musique des italiens

maîtres de son pays, mais abandonna bientôt sa première manière, adopta entièrement celle de Naples, & n'est cité, par les italiens mêmes, que comme un modèle du style le plus élégant & le plus pur.

Jean-Adolphe Hasse est né dans les premières années de ce siècle à Bergedorf dans la Basse-Saxe. Il n'est guère connu en Italie que sous le nom du Saxon (*il Sassone*). Il semble que la Saxe soit pour l'Allemagne ce qu'est le royaume de Naples pour l'Italie, le pays où sont nés les plus grands talents en musique. Hasse commença par chanter dans les opéra. Les cantates de Keiser, qu'il a toujours beaucoup admirées, lui donnèrent du goût pour la composition : à peine avoit-il 18 ans qu'il mit en musique un opéra d'*Antigono*. Le talent naturel qu'on y trouva fut encouragé : desirant de le cultiver, il alla à Naples, où il étudia la musique, d'abord sous Porpora, ensuite sous Alexandre Scarlatti. A son retour en Allemagne, il fut nommé maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & composa un grand nombre d'opéra, quelques-uns allemands, mais pour le plus grand nombre italiens. Ces opéra exécutés avec une grande magnificence sur un des plus beaux théâtres de l'Europe, avec l'orchestre le plus nombreux & le mieux composé firent une grande réputation à Hasse. C'est sur ce théâtre, dit Algarotti dans une épître italienne adressée à Auguste III, *c'est là que la divine harmonie de l'Italie résonne sous les doigts agiles de Hasse, qui, régnant sur les cœurs, excite ou calme aux sons de sa lyre toutes les affections du cœur; & nouveau Timothée, excite, à son gré, dans l'âme d'Auguste, la pitié, la colère, ou l'amour.*

Qu'on nous permette de citer ici, en faveur de ceux qui savent l'italien, les vers originaux dont nous n'avons pas prétendu rendre dans notre froide prose l'élégance & la grace.

- « Rifuona d'Hasse sotto all'agil dito ;
- « Che gli affetti del cuor, del cuor ignore ;
- « Irrita, e molce a un sol'toccar di lira.
- « E pietà, com'ei vuol, sdegno, od amore,
- « Nuovo Timoteo in sen d'Agosto inspira.

(*Op. del conte Algarotti, tome VIII.*)

La plupart des opéra que Hasse mit en musique étoient des ouvrages de commande écrits par Métastase. Il étoit rare que le succès ne couronnât pas l'union de deux talents si dignes de leur renommée. Le dernier de ces ouvrages fut l'opéra de *Ruggiero*, exécuté à Milan en 1771, pour le mariage de l'archiduc Ferdinand, avec la princesse de Modène.

Hasse avoit épousé la célèbre cantatrice Faustina : après avoir passé avec elle un grand nombre d'années à Vienne, il est allé finir ses jours à Venise.

Voici ce que dit un grand admirateur de Hasse & de la musique italienne dans un ouvrage dont

nous avons tiré beaucoup de secours pour cet article. (*Burney's musical travels.*)

« Je n'ai pas rencontré un seul professeur de musique qui ne convint que Hasse est le plus naturel, le plus élégant, & le plus judicieux compositeur de musique vocale, ainsi que le plus fécond qui existe aujourd'hui. Egalement favorable à la poésie & à la voix, il montre autant de génie que de jugement, & dans la manière d'exprimer les paroles, & dans celle d'accompagner la douce & tendre mélodie qu'il offre au chanteur. Il ne garde toujours la voix comme le principal objet de l'attention au théâtre ; il ne l'étouffe jamais sous le jargon savant des desseins & des instruments multipliés : il a l'attention de la faire toujours dominer dans ses airs, comme un peintre à celle de porter la plus forte lumière sur la figure capitale de son tableau ».

Il y a du goût & de la vérité dans cette observation ; mais il y auroit quelque chose à rabattre de l'éloge qu'on accorde ici à ce compositeur pour sa fidélité à rendre le sens des paroles. Hasse, ainsi que ses modèles, n'attachoit pas un si grand prix à ce mérite : peut-être même que comme étranger, il ne saisissoit pas toujours parfaitement l'esprit des paroles qu'il mettoit en musique. Nous n'en citerons qu'un exemple. Il y a un couplet de Métastase qui commence par ces deux vers :

- « E la beltà del cielo
- « Un raggio ch'innamora, &c. ».

La beauté est un rayon du ciel, qui inspire l'amour, &c.

Hasse ne voyant que la coupe des vers, a fait une phrase musicale pour chaque vers ; de manière qu'il y a un petit repos à la fin du premier, comme s'il y avoit *la beauté du ciel est — un rayon qui inspire l'amour*. Je ne doute pas que d'autres compositeurs, même italiens, n'aient fait le même contre-sens, & que leurs airs, comme celui de Hasse, n'aient été fort applaudis en Italie : cela prouve que les inversions ne conviennent guère aux vers lyriques, & que les italiens n'écoutent la musique qu'avec leurs oreilles.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que de cette foule d'ouvrages que Hasse a composés pour le théâtre, il ne reste dans les porte-feuilles même des amateurs, qu'un petit nombre d'airs & de duo, dont la beauté tient sur-tout à la vérité de l'expression & à un chant naturel & sensible. Une multitude d'autres morceaux, fort applaudis dans la nouveauté, sont tombés dans un éternel oubli ; parce que leur mérite tendit simplement à quelques traits nouveaux dans les formes, dans l'accompagnement ou dans l'exécution, qui étant devenus communs ensuite, ont perdu tout leur prix. Gardons-nous de croire que ce soient là les véritables beautés de la musique. Ce seroit le plus frivole & le dernier des arts, si ses effets dépen-

doient de causes aussi fugitives que la nouveauté & la fantaisie.

C'est ce qu'a très-bien senti un artiste bien supérieur à tous ceux que nous venons de nommer. Ceux-ci ont eu à un très-haut degré le savoir, le talent & le goût; lui seul a eu un génie créateur: il a étendu les limites de son art; il a ouvert des routes nouvelles & a donné à la musique une grandeur & une énergie que non-seulement elle n'avoit pas eue depuis les grecs, mais même dont les artistes eux-mêmes ne la croyoient pas susceptible. Il est aisé de reconnoître à ces traits l'auteur d'*Alceste* & d'*Orphée*.

Christophe Gluck étoit né dans le Palatinat, d'une famille pauvre, vers l'an 1716 ou 17. Son père étant allé s'établir en Bohême, y mourut bientôt après; laissant son fils encore en bas âge & sans fortune. L'éducation de cet enfant fut très-négligée; mais la nature lui avoit donné l'instinct de la musique. Ce goût naturel est commun en Bohême, où dans les villes & villages, dans les églises & dans les rues, hommes, femmes, enfants, chantent en parties & jouent de quelques instruments. Le jeune Gluck apprit à jouer de la plupart des instruments presque sans aucune leçon. Il alloit, de ville en ville, subsistant des bénéfices seuls de son talent; il trouva à Vienne des secours qui le mirent en état de suppléer au peu d'éducation que son état d'abandon & de négligence lui avoit permis de recevoir. Il y apprit les principes de la composition, & se mit à composer différents ouvrages dont le succès l'encouragea à chercher tous les moyens de perfectionner ses talents. Il prit le parti d'aller en Italie, c'étoit en 1736; & il n'avoit pas encore 20 ans. Après quatre ans d'études, il se sentit en état de travailler pour le théâtre. Son premier opéra fut l'*Artaserse*, qu'il fit exécuter en 1741 à Milan, où il donna successivement en 1742 le *Demofonte*; en 1743, le *Siface*; en 1744, le *Fedra*. Il donna en même tems dans ces quatre années, le *Demetrio* & l'*Ipernestra* à Venise; l'*Artamene* à Creme, & l'*Alessandro nell'Indie* à Turin. Ces ouvrages réussirent presque tous, & le mirent sur la première ligne des compositeurs. On l'invita à passer à Londres où il fit deux opéra en 1745. Il revint en Allemagne, où il donna plusieurs ouvrages de théâtre & d'autres. C'est dans cet intervalle qu'il chercha à réparer le vice de son éducation. La nature lui avoit donné le goût de la poésie & de l'instruction, comme celui de la musique. Il se livra à l'étude des langues latine & françoise; se lia avec les hommes de lettres les plus distingués, & prit dans leur commerce & dans la lecture des meilleurs ouvrages, des idées plus grandes & plus hardies qu'on n'en avoit encore conçues sur les effets qu'on pourroit tirer de l'union de la musique avec la poésie. Il sentit de bonne heure que ces beaux airs, auxquels les italiens & leurs admirateurs sembloient borner la principale puissance de la musique, & dont tout le charme résidoit dans l'élégance des

formes & dans la suavité de la mélodie, n'étoient faits que pour chatouiller agréablement l'oreille, ou, tout au plus, pour donner à l'ame des émotions foibles & vagues, & non pour y exciter des sentiments vifs & profonds. Quand on lui parloit de certains airs renommés que l'on appelloit parétriques; cela est charmant, disoit-il, mais en adoptant une expression italienne très-énergique, cela ne va pas jusqu'au sang: (*questo non tirà sangue.*)

Dans les opéra qu'il avoit faits en Italie, il s'étoit toujours attaché, plus que les autres compositeurs ne le faisoient d'ordinaire, à exprimer dans ses airs le sens & le caractère des paroles; mais ce fut en Angleterre qu'il conçut la première idée d'une musique vraiment dramatique. Voici comme il a raconté lui-même ce fait à l'auteur de cet article.

Indépendamment des deux opéra qu'on lui avoit demandés à Londres, on l'engagea à faire un *pasticcio*. On sait que ce sont des poèmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéra. Il choisit donc dans tous ses ouvrages les airs qui avoient été constamment applaudis, & les enchassa avec le plus d'art & d'attention qu'il put dans le poème qu'en lui donna, & qui étoit, autant que nous pouvons nous le rappeler, *Pyrame & Tisbé*. A la représentation, il fut tout étonné que les mêmes morceaux qui avoient produit le plus grand effet dans les opéra pour lesquels ils avoient été composés, n'en produisoient aucun transportés sur d'autres paroles, & à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite perdroit nécessairement à être transplantée, à moins qu'on n'y attachât d'autres paroles qui en rendissent exactement le caractère & le mouvement. Il en conclut qu'il ne falloit espérer de donner à la musique toute l'énergie & tout le charme dont elle est susceptible, qu'autant qu'elle seroit intimement unie à une poésie animée & simple, peignant avec vérité des sentiments naturels & bien déterminés; que la musique pouvoit devenir un langage sensible, propre à rendre toutes les affections du cœur humain; mais que pour cela il falloit que le chant suivit exactement le rythme & les accents de la parole, & que les instruments qui l'accompagnoient concourussent par leur expression propre, ou à fortifier celle du chant ou à contraster avec elle, suivant que la situation & les paroles l'exigeoient.

Ces idées se mûrissent dans son esprit lorsqu'il entendit exécuter à Vienne la fameuse ode de *Handel sur la puissance de la musique*, qu'on avoit traduite en italien mot à mot, & par conséquent d'une manière barbare, afin d'y adapter syllabe pour syllabe, la musique originale de *Handel*. Malgré la platitude souvent inintelligible des paroles, Gluck fut vivement frappé de plusieurs effets. & sur-tout de l'intention de cet ouvrage. Il engagea un poète allemand à la traduire dans sa langue, mais avec des changements qu'il jugea nécessaires.

Il y a dans l'ode de Dryden trop de narration ; qui ne comporte qu'un récitatif froid & monotone. Gluck voulut qu'on y donnât une forme plus dramatique, en substituant à une partie du récit un dialogue vif & coupé, & en renforçant les mouvements d'enthousiasme d'Alexandre, lorsqu'il se sent exciter aux combats par la musique guerrière de Timothée. On exécuta son idée : il mit cette espèce de cantate en musique : la musique produisit, dit-on, le plus grand effet ; mais elle ne le satisfit pas lui-même. Il sentoît qu'il y manquoit l'action & le mouvement théâtral ; il a toujours désiré qu'on traitât ce sujet en opéra : quelques poètes l'ont fait ; mais aucun n'a rempli à son gré, l'idée qu'il s'en étoit formée.

Cependant sa réputation le fit rappeler en Italie en 1754. Il alla donner à Rome la *Clemenza di Tito* & l'*Antigono*. Il fit, en 1756, la *Clelia* pour l'ouverture d'un nouveau théâtre : il alla ensuite à Parme, où il donna *Baucis & Filemone*, *Aristeo* & *Orfeo*. « Ces opéra, écrivait-il lui-même, eurent » plus de succès qu'ils ne méritoient, parce qu'à » l'exception de l'*Orphée*, ils étoient tous composés » dans le goût italien, trop défectueux pour la » scène ».

Il se convainquit plus fortement que jamais que les poèmes de Métastase, quoique pleins des plus grandes beautés, non-seulement pour la poésie, mais même pour la vérité du dialogue, & pour la coupe de certains airs, & sur-tout des duo, ne pouvoient pas cependant comporter les grands effets dont il croyoit le mélodrame susceptible. Il sentit sur-tout qu'il falloit introduire des chœurs en action ; parce que rien ne prête plus aux grandes & fortes expressions de la musique théâtrale, que les sentiments produits à la fois par une multitude d'hommes passionnés. Il communiqua ses idées à M. Calzabigi, bon poète & homme de beaucoup d'esprit, qui ayant réfléchi lui-même sur les imperfections de l'opéra italien, & s'étant pénétré des mêmes principes, fut charmé de trouver un musicien en état d'entreprendre avec lui une révolution éclatante dans cette partie de la littérature & des beaux-arts. C'est dans cet esprit que M. Calzabigi composa le poème d'*Orphée*, & que Gluck le mit en musique. Il fut exécuté à Vienne en 1764. La première représentation excita plus d'étonnement que de plaisir. Des oreilles accoutumées à la routine du récitatif & à la forme des airs de l'opéra italien, se trouvèrent déconcertées par un genre de composition si nouveau. Cependant les grandes beautés musicales dont cet ouvrage est rempli, frappèrent les connoisseurs : les beautés simples & touchantes de situation & d'expression, donnèrent des émotions nouvelles aux âmes sensibles qui s'abandonnoient à leurs propres impulsions. A la cinquième représentation, toutes les objections se turent ; l'opéra fut généralement applaudi, & le succès ne fit que s'accroître & se confirmer dans le grand nombre de représentations qu'on en donna

successivement, ainsi qu'aux reprises qu'on en fit bientôt.

Lorsque l'année suivante, Gluck fut appelé à Parme pour les fêtes du mariage de l'Infant, il proposa de faire exécuter *Orfeo* ; il trouva de grandes oppositions de la part de toute la cour. Le suffrage de Vienne n'en imposoit guère à des amateurs italiens, qui ne concevoient pas qu'on prétendit faire un meilleur poème que ceux de Métastase, & une plus belle musique que celles des Jónelli, des Sacchini, & des Piccini. Le premier chanteur Millico, lorsqu'on lui parla de chanter le rôle d'*Orphée*, dit qu'on vouloit le perdre de réputation. Cependant Gluck vint à bout de vaincre toutes ces oppositions. Il connoissoit le peuple à qui il avoit à faire, & le jugeant encore plus sensible que vain, plus attaché à ses sensations qu'à son opinion, il insista & prit sur lui les risques de l'événement. L'opéra emporta tous les suffrages dès la première représentation ; & lorsqu'après un certain tems, on voulut en remettre un autre, l'*Orfeo* fut redemandé à grands cris : on le donna vingt-huit fois de suite, & l'on ne voulut pas entendre l'*Armida* de Traetta, qui avoit été appelé en concurrence avec Gluck.

L'*Orfeo* a été depuis donné avec un succès constant sur la plupart des théâtres de l'Europe. On l'exécuta en 1773 sur le théâtre de la cour à Naples, & l'on y substitua au duo du troisième acte, un duo fait par un autre compositeur. Lorsqu'on donna ensuite l'opéra sur le théâtre public, on ne voulut entendre qu'une fois le nouveau duo, & tout le public redemanda à grands cris celui de Gluck.

Une distinction remarquable qu'a obtenu cet ouvrage, c'est d'avoir été le premier opéra italien qui ait été gravé. Jusques-là, on s'étoit contenté en Italie de copier à la main les plus beaux airs de chaque opéra nouveau.

On engagea, quelques années après, un habile compositeur italien, M. Bertoni, à mettre en musique le même poème pour le théâtre de Venise : il le fit avec succès. On fit graver sa partition ; mais il exigea qu'on mit à la tête un avis au lecteur, dont voici la traduction littérale.

« Ce n'est pas sans quelque frayeur que j'ai accepté la proposition de mettre en musique l'*Orfeo* » du célèbre signor Calzabigi, après l'heureux succès qu'a justement obtenu, dans la même entreprise, M. le chevalier Gluck, chez toutes les nations de l'Europe. En me mettant à l'ouvrage, me trouvant dépourvu du secours du poète, que j'aurois pu consulter au besoin, je regardai comme une circonstance aussi heureuse qu'utile pour moi, d'avoir sous les yeux la partition du compositeur pour suivre ses traces, au moins dans la marche qu'il a tenue. C'est aux hommes d'un discernement juste & délicat à juger de la différence qu'il y a dans le reste ».

Ce qui me paroît mériter attention dans cette

préface, c'est de voir qu'un habile compositeur, qui avoit déjà mis en musique, sans en être le moins du monde effrayé (senza trepidazione), des poèmes sur lesquels les Vinci, les Jomelli, les Buranello, les Haïse, &c. avoient déployé toutes les richesses de leur art, éprouve ce moment de frayeur, en remettant en musique *l'Orfeo*, après M. Gluck; qu'il se trouve fort heureux d'avoir la partition sous les yeux pour suivre la marche & la disposition générale que M. Gluck lui avoit tracée; qu'il ait imité les intentions, les mouvemens, & souvent même les motifs de tous les morceaux intéressans de l'original, & que cette imitation ait encore eu un grand succès chez les Italiens mêmes, qui semblent ne désirer & ne goûter que la nouveauté. Je me contenterai d'exposer ce fait, & je laisse aux gens d'esprit à en tirer les conséquences.

Le succès éclatant d'*Orphée* engagea les deux auteurs à traiter sur le même plan un sujet tragique encore & plus favorable aux grands effets d'une musique dramatique. Ils composèrent *Alceste*, qui fut représenté à Vienne en 1768. La réussite ne fut balancée par rien: jamais opéra ne fit verser plus de larmes, & n'obtint plus d'applaudissemens. Pendant deux ans on ne vouloit voir aucun autre opéra sur le théâtre de la cour, & l'on ne cessa d'y jouer *Alceste*. Il fut gravé en 1769. Gluck mit à la tête une épître dédicatoire, où il rend compte de quelques-unes des idées qui l'ont conduit à chercher un nouveau genre de musique théâtral. Comme cela tient à l'histoire de la musique & de ses progrès, nous donnerons ici la traduction de cette épître, où le musicien se montre également homme d'esprit & homme de goût.

Épître dédicatoire de l'opéra d'ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal-entendue des chanteurs, & l'excessive complaisance des compositeurs avoient introduits dans l'opéra italien, & qui du plus pompeux & du plus beau de tous les spectacles, en avoient fait le plus ennuyeux & le plus ridicule; je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentimens & l'intérêt des situations, sans interrompre l'action & la refroidir par des ornemens superflus; je crus que la musique devoit ajouter à la poésie ce qu'elle ajoute à un dessein correct & bien composé, la vivacité des couleurs & l'accord heureux des lumières & des ombres qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un auteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre

Musique. Tome I.

lui donnât le tems de reprendre l'air pour faire un point d'orgue.

« Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsqu'il y a cette seconde partie étoit la plus pathétique & la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la liberté de faire voir qu'il peut varier à son gré, & de plusieurs manières, un passage.

« Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis long-tems, se récrioient en vain le bon sens & le bon goût.

« J'ai imaginé que l'ouverture devoit prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on alloit mettre sous leurs yeux, & leur en indiquer le sujet; que les instrumens ne devoient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt & de passions, & qu'il falloit éviter sur-tout de laisser dans le dialogue une disparatée trop tranchante entre l'air & le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, & de ne pas interrompre mal-à-propos le mouvement & la chaleur de la scène.

« J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devoit se réduire à chercher une belle simplicité, & j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, & liée à l'expression; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grace en faveur de l'effet.

« Voilà mes principes; heureusement le poème se prêtoit à merveille à mon dessein; le célèbre auteur de l'*Alceste*, ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avoit substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides & sententieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur & un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, & l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée, m'a démontré que la simplicité & la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts, &c.»

Le même motif qui nous a engagés à traduire l'épître qu'on vient de lire nous détermine à y joindre la traduction de celle que Gluck a adressée à l'Infant duc de Parme, à la tête de *Paris & Hélène*, opéra qu'il donna après *Orphée & Alceste*, mais qui n'eut pas le même succès, & qui, par la nature seule du sujet, n'en étoit pas susceptible.

Épître dédicatoire de M. le chevalier Gluck, à la tête de son opéra de PARIS ET HÉLENE.

« Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Alceste* que dans l'espérance de trouver des imitateurs; j'osois me flatter qu'en suivant la route

K

» que j'ai ouverte, on s'efforceroit de détruire les
 » abus qui se sont introduits dans le spectacle ita-
 » lien, & qui le deshonnorent. Je l'avoue avec
 » douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les
 » demi-savants, les docteurs de goût (*i buon-*
 » *gustai*), espèce malheureusement trop nom-
 » breuse, & de tout tems mille fois plus finefle
 » aux progrès des beaux-arts que celle des igno-
 » rants, se sont déchainés contre une méthode,
 » qui, en s'établissant, anéantiroit leurs prétentions.

» On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après
 » des répétitions informes, mal dirigées & plus mal
 » exécutées; on a calculé dans un appartement
 » l'effet que cet opéra pourroit produire sur un théâ-
 » tre; c'est avec la même sagacité, que dans une
 » ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à
 » quelques pieds de distance, de l'effet de statues
 » faites pour être placées sur de hautes colonnes.
 » Un de ces délicats amateurs qui ont mis toute leur
 » ame dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop
 » âpre, un passage trop ressassé ou mal préparé, sans
 » songer que, dans la situation, cet air, ce passage
 » étoit le sublime de l'expression, & formoit le plus
 » heureux contraste. Un harmoniste pédant aura re-
 » marqué une négligence ingénieuse ou une faute
 » d'impression, & se fera empressé de dénoncer
 » l'une & l'autre, comme autant de péchés irré-
 » missibles contre les mystères de l'harmonie: bien-
 » tôt après une foule de voix se feront réunies pour
 » condamner cette musique comme barbare, sau-
 » vage, extravagante.

» Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus
 » heureux, & VOTRE ALTESSE en devine aisément
 » la raison. Plus on s'attache à chercher la perfec-
 » tion & la vérité, plus la précision & l'exactitude
 » deviennent nécessaires. Les traits qui distinguent
 » Raphaël de la foule des peintres sont en quelque
 » sorte insensibles; de légères altérations dans les
 » contours ne détruiront point la ressemblance dans
 » une tête de caricature, mais elles défigureront
 » entièrement le visage d'une belle personne; je
 » n'en veux d'autre preuve que mon air d'*Orphée*,
 » *chef d'œuvre senza Euridice*; faite-y le moindre change-
 » ment, soit dans le mouvement, soit dans la tour-
 » nure de l'expression, & cet air deviendra un air
 » de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre,
 » une note plus ou moins soutenue, un renforce-
 » ment de ton ou de mesure négligé, une *apogiaz-*
 » *ture* hors de place, un trille, un passage, une
 » roulade, peuvent ruiner l'effet d'une scène toute
 » entière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une mu-
 » sique faite d'après les principes que j'ai établis,
 » la présence du compositeur est-elle, pour ainsi
 » dire, aussi nécessaire que le soleil l'est aux ou-
 » vrages de la nature: il en est l'ame & la vie;
 » sans lui tout reste dans la confusion & le chaos:
 » mais il faut s'attendre à rencontrer ces obstacles
 » tant qu'on rencontrera dans le monde de ces
 » hommes qui, parce qu'ils ont une paire d'yeux &

» d'oreilles, n'importe de quelle espèce, se croient
 » en droit de juger des beaux-arts, &c. »

Nous rapporterons, au sujet de ce dernier opéra,
 une anecdote qui mérite d'être conservée. On
 fait l'admiration que Rousseau conçut pour le gé-
 nie de Gluck dès qu'il connut ses ouvrages. Il
 remarquoit un jour que le grand mérite de ce com-
 positeur étoit de donner au chant de chacun de ses
 personnages un caractère bien distinct qui ne se dé-
 mentoit point dans tout le cours du rôle: cette at-
 tention, ajoutoit-il, lui a fait faire un anachro-
 nisme dans son opéra de *Paris & Hélène*. Le chant
 de Paris a toute la richesse & la mollesse des
 mœurs phrygiennes, tandis que celui d'Hélène est
 constamment simple & grave; & il a voulu, par-
 là, caractériser les mœurs spartiates; mais Gluck
 a oublié que la sévérité de ces mœurs ne devoit
 que de la législation de Licurgue, & qu'Hélène
 étoit née à Sparte long-tems avant Licurgue. Un
 ami commun de Rousseau & de Gluck, à qui le
 premier adressoit cette observation, la communiqua
 à Gluck. Sa réponse est remarquable. « Je serois
 » bien heureux, dit-il, que mes ouvrages fussent
 » examinés par des juges aussi éclairés & aussi scru-
 » puleux. Le raisonnement que fait M. Rousseau
 » est très-ingénieux; mais ce n'a pas été le mien.
 » Hélène aimoit Paris; mais je trouve dans Ho-
 » mère qu'elle cherchoit à élever son ame & à
 » exciter en lui le desir de la gloire: je vois qu'elle
 » étoit estimée d'Hector; & l'éloge qu'elle arrache
 » à ces vieillards qui la voient passer, suppose au-
 » rant d'estime pour son caractère que d'admiration
 » pour sa beauté. Ainsi, en lui donnant un chant
 » simple & grave, mais que je crois élégant, ce
 » n'est pas simplement une femme spartiate, mais
 » une ame grande & généreuse que j'ai voulu ca-
 » ractériser. Il faut convenir que cette intention
 du compositeur & la critique du philosophe sup-
 posent des idées de l'art un peu plus relevées que
 l'on peut donner & les ouvrages de tant de
 compositeurs ignorants, & les jugemens de tant
 d'amateurs fufifans, qui semblent ne voir dans la
 musique que des sons & des accords.

La réputation de Gluck s'étendit & s'accrut de
 jour en jour. Il étoit comblé d'honneurs & de car-
 resses par ses souverains; ses contemporains le
 nommoient le *Mchl Ange* de la musique; & il
 mérita d'un des écrivains les plus élégants de sa
 nation, cet éloge aussi juste qu'ingénieux: « Graces
 » au génie puissant du chevalier Gluck, nous voilà
 » donc parvenus à l'époque où la musique a recou-
 » vré tous ses devoirs: c'est lui & lui seul qui l'a ré-
 » tablée sur le trône de la nature, d'où la barbarie
 » l'avoit fait descendre, & d'où l'ignorance, le ca-
 » price & le mauvais goût la tenoient jusqu'à pré-
 » sent éloignée. Frappé d'une des plus belles maxi-
 » mes de Pythagore, *il a présidé les muses aux sy-*
 » *rènes*; cette noble & précieuse simplicité qui,
 » dans les arts comme dans les lettres, fut toujours
 » le caractère du vrai, du grand & du beau. » En

quels nouveaux prodiges n'enfanteroit pas cette ame de feu, si quelque souverain de nos jours vouloit faire pour l'opéra ce que fit Périclès pour le théâtre d'Athènes.

L'Italie ne fut pas moins juste à son égard, & ses suffrages devoient avoir encore plus de prix à ses yeux. En 1771, M. Gluck n'ayant pas voulu se rendre aux sollicitations des entrepreneurs de l'opéra de Boulogne, ils firent exécuter, en son absence, l'opéra d'*Orphée*, & le succès de cet ouvrage fut si prodigieux, attira une affluence si considérable d'étrangers, que, de l'aveu des magistrats, il enrichit cette ville de plus de cent mille sequins.

L'*Orphée* & l'*Alceste* auroient été donnés sur tous les théâtres d'Italie, si leur exécution n'avoit demandé des chanteurs-acteurs qu'il étoit difficile de réunir, & des dépenses que les entrepreneurs des théâtres n'étoient guère en état de hasarder.

Mais on ne parloit de Gluck en Italie qu'avec la plus haute estime; ceux mêmes qui n'adoptoient pas ses idées nouvelles sur le mélodrame & la musique qui lui étoit propre, n'en parloient que comme d'un *novateur* hardi, mais homme de génie & savant compositeur. Un napolitain, homme d'esprit & de goût, indigné de voir la musique dégénérer dans sa patrie, en un ramage insignifiant (M. le chevalier Planelli), imprima, en 1777, un traité sur l'opéra, où il établit une théorie de musique théâtrale, entièrement fondée sur les principes que Gluck avoit indiqués & mis en pratique. Le savant P. Martini rendit à Gluck la justice d'avouer: qu'il avoit su réunir dans ses compositions *toutes les plus belles parties de la musique italienne avec quelques-unes de la musique françoise, & avec les beautés de la musique instrumentale des allemands*. Sa doctrine fut citée & commentée par les journaux italiens: quelques écrivains la combattirent; mais aucun ne s'avisa d'en parler avec mépris. C'étoit dans le pays qui avoit la plus mauvaise musique, & où il est venu apporter celle qui y convenoit le mieux; c'étoit en France qu'il lui étoit réservé de se voir traité avec mépris par des hommes d'esprit, qui ont voulu à toute force se constituer législateurs dans un art dont ils n'avoient pas même étudié les éléments.

Malgré les succès, les récompenses & la renommée que le chevalier Gluck avoit obtenus en Italie & en Allemagne par ses derniers opéra, il sentit qu'il pouvoit aller plus loin dans la carrière qu'il avoit ouverte; qu'une tragédie en musique, dont les principaux rôles seroient exécutés par des Castrats, manqueroit toujours d'illusion & d'effet théâtral; qu'il ne pouvoit remplir dans toute son étendue l'idée qu'il s'étoit faite d'une musique vraiment dramatique, qu'autant qu'il auroit des poèmes réguliers en même-tems que tragiques, un théâtre magnifique & des acteurs exercés & intelligents, en état de joindre à l'art du chant une action vraie, noble & pathétique. Il conçut en même-

tems qu'il ne pouvoit trouver qu'en France tous ces moyens réunis.

Il communiqua ces idées au bailli du Roulet qui se trouvoit à Vienne, en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'étoit un homme d'esprit, qui avoit le goût & l'habitude de nos théâtres, & qui, malgré ses préventions anciennes pour la forme de l'opéra françois, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, & de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée avec le spectacle & la variété que comporte le théâtre lyrique. On fait de quel brillant succès cette tentative fut couronnée; mais nous n'entrerons pas dans ces détails. A cette époque les travaux du chevalier Gluck cessent d'appartenir à l'histoire de la musique en *Allemagne*: c'est à notre théâtre, à notre langue qu'il a consacré ses talents dans les dernières années de sa vie. Il est venu réformer notre opéra dans toutes ses parties & nous donner une musique qui sera éternellement la musique françoise. C'est donc à l'article *France* que nous devons réserver l'histoire de ses derniers ouvrages. Nous nous contenterons d'ajouter ici que cet homme extraordinaire est mort à Vienne d'une attaque d'apoplexie, le 15 Novembre 1787.

Nous n'avons pas dit que Gluck avoit composé la musique de plusieurs opéra-comiques françois & allemands; parce que lui-même faisoit peu de cas de ces ouvrages, & qu'ils n'ont rien ajouté ni à l'art, ni à sa renommée. Les allemands qui ont renoncé à la prétention d'avoir des opéra sérieux dans leur langue, y ont des opéra-comiques qui sont fort goûtés par le peuple; parce que la musique tient davantage au goût national. Le plus célèbre des compositeurs en ce genre est M. Hiltner de Leipzig. Il a donné, dit M. Burney, un grand nombre d'opéra-comiques dont la musique est si naturelle & si agréable, que les principaux airs, comme ceux du docteur Arne en Angleterre, sont chantés par tout le monde dans toute l'*Allemagne*, & que les plus faciles ont l'honneur d'être chantés dans les rues.

Nous aurions pu citer d'autres compositeurs pour le théâtre, tels que Bach, qui a donné en Angleterre & en Italie même, de grands opéra où les amateurs ont trouvé de très-beaux airs. M. Naumann, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, & M. Mislweseck, né en Bohême, élèves tous deux des écoles italiennes, & dont plusieurs morceaux ont été exécutés à nos concerts avec un succès très-mérité.

Ce qui donne aux allemands une place très-distinguée dans l'histoire de l'art, c'est le progrès rapide & prodigieux qu'ils ont fait faire à la musique instrumentale; c'est cette multitude infinie de concerts, de symphonies, de pièces de clavecin & autres, dont ils ont enrichi tous les concerts de

l'Europe, où l'on n'en exécute presque plus d'autres.

Différentes causes ont produit & accéléré ce perfectionnement extraordinaire de la musique instrumentale en *Allemagne*. Le premier est le grand usage qu'on y a toujours fait de l'orgue dans les églises. Cet instrument demande, pour produire de grands effets, une grande connoissance du contrepoint, de la fécondité & de la rapidité dans les conceptions. Dès les premiers tems, il y a eu en *Allemagne* des organistes célèbres, qui ont formé des écoles, & dont les leçons & les ouvrages ont contribué sur-tout à étendre l'étude & le goût de l'harmonie. Les noms de Mathefon, de Kuhnau, de Handel, de Bach & de quelques autres sont encore célèbres parmi les organistes. Le goût de l'orgue, & l'art d'en jouer est tombé aujourd'hui presque par-tout.

Une autre cause des progrès de la musique instrumentale, c'est le goût que les différens souverains d'*Allemagne* ont eu pour ce genre, & le grand nombre de virtuoses qu'ils se plaisoient à rassembler pour leurs concerts. Auguste II, roi de Pologne & électeur de Saxe avoit, au commencement de ce siècle, l'orchestre le plus nombreux & le mieux composé qu'on eût encore vu nulle part. C'est de son exemple qu'est née cette émulation remarquable qui a produit depuis les orchestres célèbres de Vienne, de Coblentz, de Manheim, de Munich, de Stutgard: c'est là que se sont formés les Wauhall, les Ditters, les Wagenfeil, les Stamitz, les Toeschli, les Canabitch, les Schroeter, les Haydn & tant d'autres symphonistes dont les innombrables compositions sont connues de tous les amateurs. Stamitz est peut-être celui qui a le plus contribué à former le goût actuel des compositions allemandes. Il y a mis sur-tout ce clair obscur, c'est-à-dire, ces contrastes heureux de doux & de fort qui ne tiennent pas seulement à l'exécution, mais à l'esprit même de la composition. Il y a dans les pièces de Wagenfeil, quoique déjà anciennes, des morceaux d'expression qui seront toujours d'un bel effet lorsqu'ils seront exécutés avec le goût dans lequel ils ont été faits. Toeschli a mis dans ses symphonies un mouvement, une chaleur, & sur-tout un jeu savant de modulation, en faisant passer successivement le même motif d'un instrument à un autre, & par des tons divers. Tous ces différens symphonistes ont un caractère & un mérite propre; mais, il faut en convenir, tous le cèdent à l'inépuisable Haydn pour l'invention & l'originalité. Il réunit toutes les ressources de la science aux charmes du goût: il est noble & gai, plein de grace & de force, simple avec une variété infinie, & il réunit aux tournures de chant les plus aimables, les plus grands effets d'orchestre.

L'*Allemagne* a rempli l'Europe d'une foule de virtuoses du premier mérite dans tous les genres. Nous nous contenterons de citer Stamitz, Cramer & Lolli, pour le violon; Quantz, le maître du feu

Roi de Prusse, Benda, Wendling, pour la flûte; Fischer, pour le hautbois; Schwartz, pour le basson; Rodolphe, Pinto, pour le cor de chasse; Holtzbäuer & Krumpholtz, pour la Harpe; Kohaut, pour le Luth, &c.

Nous ne parlerons pas d'une foule d'excellents joueurs de clavecin & de piano-forte. On connoît, sur-tout à Paris, les talents des Eckart, des Hülmandel, des Edelmann, des Adam, des Cramer, &c.

L'*Allemagne* a même formé des chanteurs & des cantatrices dans le genre italien, admirés, même en Italie, & applaudis sur tous les théâtres de l'Europe: nous ne citerons que Graun & Raffe, & mesdames Tuberin, Mengotti, Mara, Cramer Danzy, &c.

En nommant tant de talents célèbres dans tous les genres, nous n'avons que la crainte d'en oublier beaucoup d'autres également estimables. Mais nous sommes bien loin d'avoir eu, pour rendre cet article complet, tous les renseignements que nous aurions désirés.

Parmi les services que les allemands ont rendus à la musique, nous ne devons pas oublier les inventions précieuses & multipliées qu'on leur doit pour la perfection des différens instrumens de musique. Nous leur devons l'usage des clarinettes & des cors dans les orchestres, & les plus grands perfectionnements du clavecin, du piano-forte & de la harpe. Une grande partie de nos facteurs de clavecin sont allemands. La flûte, surnommée allemande, montre son origine; & Quantz y a ajouté de notre tems une clé.

On attribue à un marchand de musique de Léipsick, nommé Breikopf, l'invention des premiers caractères pour l'impression de la musique; mais cette invention a été réclamée par un de nos imprimeurs.

Enfin, on doit aux allemands un grand nombre de bons ouvrages sur la théorie & la pratique de la musique. Sans parler d'une foule de traités sur la musique ancienne & sur celle d'église, ainsi que sur les controverses relatives au contrepoint, qui ont divisé & occupé de savants hommes pendant deux siècles, sur-tout en Italie & en Allemagne, nous citerons le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui est encore le livre élémentaire des écoles d'Italie; *l'histoire de la musique* & des lettres instructives sur différentes parties de l'art, par Marpurg, maître de chapelle de Berlin; plusieurs traités de Kirnberger, qui a fondé une école, & a soumis à un système nouveau tous les principes de l'harmonie, &c.

Quelque incomplet que soit cet article il nous semble qu'après l'avoir lu, on doit voir, avec quelque surprise, ces déclamations frivoles & inconsidérées contre la musique allemande, le goût allemand, auxquelles a pu seul donner lieu le désir d'attaquer un homme de génie qui est venu déranger de petites théories musicales trop peu réfléchies & trop prématurées. Nous transcrivons ici quelques

réflexions sur ce sujet, écrites précédemment par l'auteur de cet article.

« Dans le dernier siècle, le jésuite Bouhours se rendit ridicule pour avoir proposé en problème, *si un allemand pouvoit être un bel esprit*. On s'est moqué de lui dans toute l'Europe; mais en *Allemagne*, on a pris la chose plus sérieusement. Vous ne concevez pas combien ces sortes de réflexions nationales excitent & nourrissent les haines de peuple à peuple, & produisent souvent de grands maux. On a vu des bourgeois d'une petite ville de Saxe citer, en haine des françois, le mot du pere Bouhours. On a vu, dans la dernière guerre, égorger, dans un village d'*Allemagne*, la moitié d'un petit détachement, par la suite de l'impertinence d'un officier françois, qui s'étoit amusé à connaître publiquement les manieres des allemands. En attaquant cet ancien ridicule, je ne fais que répéter ce que disent depuis long-tems tous les bons esprits & les gens sensés de votre nation ».

« Mais l'accusation du jésuite étoit bien peu de chose. Les allemands pouvoient renoncer sans peine au frivole mérite du bel esprit, qui consiste plus dans la tournure que dans les choses. Mais que répondre à ce bel esprit françois qui vient disputer aux allemands le goût de la musique; qui dit avec une fine ironie, que *Gluck étoit célèbre en Allemagne*; qui parle avec dérision du *goût allemand*, des *modulations tedesques*? »

« Comment peut-on ignorer que, depuis plus de cent ans, le goût de la musique & de la bonne musique italienne est généralement établi en *Allemagne*; & suivant même l'avis de plusieurs gens de goût italien, s'y est conservé plus pur & plus austere qu'en Italie même; qu'on y exécute plus de musique italienne qu'en Italie; que les plus grands compositeurs & virtuoses italiens y ont passé une partie de leur vie; qu'une grande partie des ouvrages des Scarlati, des Vivaldi, des Corelli, &c. est dédiée à des princes d'*Allemagne*; que, depuis Léopold II jusqu'à Joseph II, les empereurs ont aimé & cultivé la musique, ont appelé à leur cour, protégé & récompensé en grands monarques, les grands maîtres de l'Italie; que c'est pour l'*Allemagne* qu'Apostolo Zeno & Metastazio ont composé la plus grande partie de leurs opéra; que les allemands sont au moins, après les italiens, le peuple le plus sensible & le plus exercé à la musique. Est-ce à un françois qu'il convient de parler avec mépris du pays qui a produit les Handel, les Graun, les Hasse, les Bach, les Wagenseil, les Haydn, & tant d'autres compositeurs & de virtuoses vivants qui sont applaudis & recherchés dans toute l'Europe? Les conservatoires d'Italie ont toujours été remplis d'allemands; & c'est dans l'excellent ouvrage de l'allemand Fux que les italiens apprennent les règles de la composition. Les allemands auroient-ils donc quelque chose à envier à cet égard aux françois qui sont celui des peuples qui paroissent avoir l'oreille la moins musicale, & qui

ont été les derniers de l'Europe à adopter le bon goût de chant que les italiens ont répandu partout. (M. Suard.)

ALTAMBOR. (*luth.*) Nom que les Espagnols donnent à une espèce de timbales assez grandes: c'est des mores qu'ils ont pris l'instrument & le nom. (M. de Castillon.)

ALTÉRÉS (*intervalles.*) On devoit donner ce nom à tous les intervalles qui reçoivent une altération quelconque, soit par l'élévation, soit par l'abaissement de l'une des notes qui les composent dans l'ordre diatonique.

On nommeroit alors intervalle *altéré*, non-seulement ceux qui sont *diminues* ou *superflus*, mais ceux même qui ne deviennent *nageurs* ou *nuneurs* que par l'altération de l'une de leurs notes constitutives. L'intervalle de *ré à fa* ♯, ou celui d'*ut à mi* ♯, seroient nommés ainsi comme l'intervalle de *si ♯ à ut*, ou celui de *si à ut* ♯.

Ce mot n'a point été employé jusqu'ici dans ce sens & avec cette étendue; il ne se trouve même dans aucun vocabulaire de musique.

Les italiens appellent *altérés* les intervalles que nous nommons avec plus de justesse, *superflus*. Ils disent une seconde altérée, une tierce altérée, une quarte altérée, &c; pour une seconde, une tierce, une quarte superflues. Voyez le pere Martini, *Essai pratique & fondamental du contrepoint*, p. xvj & xvij de la préface. (M. Ginguené)

ALTO-VIOLA, ou simplement ALTO, instrument de musique nommé aussi *Viola*, *Viole*, *Quinte*. (Voyez *Quinte*.)

ALTUS. Voyez *Haute-Contre*. (J. J. Rousseau.)

AMABILE, *adj. pris adverbiallement.* (*Musique.*) Ce mot italien, à la tête d'une pièce de musique, indique qu'il faut l'exécuter d'un mouvement entre l'andanté & l'adagio, en nourrissant les sons avec douceur, d'une façon aimable, si je puis m'exprimer ainsi. (M. de Castillon.)

* Nous n'avons employé ce mot que parce qu'il se trouve dans l'ancienne Encyclopédie; il faut bien que l'auteur l'ait rencontré, puisqu'il en a fait un article; quant à nous, il ne nous souvient pas de l'avoir vu sur aucune partition italienne. (M. Framery.)

AMATEUR, celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir & par amour pour la musique. On appelle encore *amateurs* ceux qui, sans savoir la musique ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquemment les concertis. Ce mot est traduit de l'italien *dilettante*. (J. J. Rousseau.)

AMATEUR. Si l'on étendoit aujourd'hui ce titre à tous ceux qui, sans savoir la musique, s'y connoissent ou prétendent s'y connoître, on ne pourroit plus, pour ainsi dire, le refuser à personne;

mais pour ne pas abuser des termes, il faut resserrer un peu la signification de celui-ci.

C'est y donner assez d'étendue que de distinguer les *amateurs* en trois classes.

La première est composée de ceux qui, nés avec des organes délicats, & sensibles aux beautés de la musique, n'ont pas eu le tems, la volonté ou les moyens de cultiver ces dispositions heureuses, mais qui gardent toute leur vie un goût dominant pour cet art; qui suivent avidement les concerts & les spectacles lyriques; & enfin que des comparaisons fréquentes & impartiales, dictées par un tact naturel & sûr, rendent quelquefois meilleurs juges en musique, que des savans à qui le goût ou l'impartialité manquent.

La seconde comprend ceux qui ont pu développer & affirmer par l'étude les dons qu'ils avoient reçus de la nature, & qui ont changé leurs dispositions en talent. Le nombre en est considérable aujourd'hui. La musique est devenue une partie si intéressante des éducations soignées, le chant & les divers instrumens ont fait de tels progrès, & sont si généralement cultivés qu'il y peu de concerts particuliers où l'on ne trouve, dans des *amateurs*, de l'un & de l'autre sexe, plus de talent qu'on n'en trouvoit il y a vingt ans, en France, dans les virtuoses les plus célèbres. Il n'est même pas rare de voir des concerts entiers composés d'*amateurs*; mais les gens un peu difficiles s'en accommodent avec peine, quand les parties principales ne sont pas au moins guidées par des professeurs habiles.

La troisième classe est la moins nombreuse & la plus distinguée, quoiqu'elle ait moins d'éclat que la seconde; c'est celle de ces *amateurs* qui, non contents d'apprendre à lire & à exécuter la musique, ont voulu pénétrer dans les secrets de l'art, se rendre compte des causes de leur plaisir, analyser leurs sensations & ce qui les fait naître, étudier, en un mot, la théorie musicale, pour mieux juger la pratique, & pour joindre, en écoutant la musique, les jouissances de l'esprit à celles de l'oreille & du cœur. Quelques-uns se contentent d'apprendre comment & par quelles règles on compose; d'autres composent eux-mêmes: ce qu'ils font n'est pas toujours bon à entendre; mais ils sont mieux en état d'entendre & d'apprécier ce que font les maîtres.

Les maîtres doivent aimer à les avoir pour juges, lorsqu'ils joignent aux connoissances la sensibilité naturelle. Mais comme cette réunion n'est pas commune, & que ceux en qui elle se trouve ne sont ni les plus prompts à décider, ni les plus hardis à proclamer leurs décisions, la réputation des artistes n'est que trop souvent à la merci d'*amateurs* sensibles ou prétendus tels, qui sont des pourvus de lumières, & qui par ton, par air, par esprit de parti, s'enthousiasment pour ou contre, sans trop savoir pourquoi; ou d'*amateurs*

instruits, mais froids, & capables de saisir les défauts, sans l'erre de sentir les beautés.

Heureux encore les maîtres de l'art, quand ils ne sont pas en proie à de faux aristarques, qui, n'ayant ni sensibilité ni connoissances, ne s'en donnent pas moins pour *amateurs*, & n'en prononcent qu'avec plus d'assurance sur ce qu'ils sont incapables d'entendre!

Plus heureux mille fois le véritable *amateur* qui n'a ni la manie de juger, ni celle de disserter, ni la prétention orgueilleuse d'assigner les rangs; qui, connoissant les finesse & les difficultés de l'art, découvre & savoure des beautés inconnues aux auditeurs vulgaires; qui, conservant sa sensibilité primitive, l'éclaire par la réflexion & par l'étude; & qui trouve dans des émotions douces, dans de nobles délassemens, dans des souvenirs délicieux, des raisons pour honorer & pour traiter avec de justes égards, sans distinction de nations & de partis, l'artiste qui les lui procure! (*M. Ginguéné.*)

AMBITUS, *f. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque ton ou mode du grave à l'aigu: car quoique l'étendue d'un mode sûr, en quelque manière, fixée à deux octaves, il y avoit des modes irréguliers dont l'*Ambitus* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas. Dans le plain-chant ce mot est encore usité; mais l'*Ambitus* des modes parfaits n'y est que d'une octave: ceux qui la passent s'appellent *modes superflus*; ceux qui n'y arrivent pas, *modes diminués*. Voyez *Modes, tons de l'église.* (*J. Rousseau.*)

AMBROSIEN (*chant.*) Il est parlé dans les rubriques du chant *ambrosien*, aussi usité dans l'église de Milan & dans quelques autres, & qu'on distinguoit du chant romain, en ce qu'il étoit plus fort & plus élevé, au lieu que le romain étoit plus doux & plus harmonieux. Voyez *Chant & Grégorien*. S. Augustin attribue à S. Ambroise d'avoir introduit en occident le chant des psaumes, à l'imitation des églises orientales; & il est très-probable qu'il en composa ou revit la psalmodie. *August. confess. 1x, c. VII.*

AME. Avoir de l'*ame*, chanter avec *ame*, c'est mettre dans son chant & dans son action une expression vive & passionnée. C'est se livrer avec abandon au sentiment d'un rôle dont on est profondément pénétré; c'est déployer toute l'énergie du morceau que l'on chante. De toutes les qualités qu'on exige dans un chanteur, sur-tout au théâtre, c'est la plus nécessaire, la plus imposante, la plus sûre du succès, & en même-tems la plus dangereuse. Ce n'est pas assez d'avoir de l'*ame*, il faut que cette *ame* soit dirigée par une intelligence profonde; & c'est ce qu'il y a de moins facile à rencontrer. Il faut que celui qui s'abandonne à ses impulsions soit doué de grâces naturelles, sans quoi l'expression de son visage ne fera plus qu'une grimace, ses mouvemens seront des contorsions. C'est lorsqu'on est bien sûr de l'effet de sa voix, de son geste, de sa figure,

qu'il est permis d'avoir de l'ame. La moindre crainte, l'inquiétude la plus légère a tout gâté, tout détruit, il n'y a plus d'illusion. Voilà pourquoi les hommes d'esprit sont ordinairement les plus froids au théâtre. Ils sentent mieux que les autres ce qu'il faut faire ; mais la crainte de le mal faire les arrête, & ils manquent l'effet. Si cependant, enhardis par une longue habitude, & rassurés par des expériences heureuses, ils osent enfin se livrer à leurs mouvements, maîtres alors de tous les suffrages, ils pénètrent tous les cœurs des sentiments dont ils sont agités. L'ame des spectateurs leur est soumise, ils l'entraînent à leur suite, & leur pouvoir sur elle est d'autant plus sûr qu'il n'est jamais démenti par la réflexion.

Cette explosion de l'ame a des dangers plus grands encore pour le chanteur que pour le simple acteur récitant. Pour émouvoir les autres il faut être ému soi-même ; c'est une maxime, une citation triviale ; mais cette émotion, que l'on éprouve, infuse nécessairement sur la voix, à laquelle on perner bien un peu d'altération, mais qui ne doit jamais rien perdre de sa justesse, de sa douceur, de sa pureté. Animé d'une violente passion que vous voulez répandre, tous vos sentiments à la fois cherchent à s'échapper de votre sein. Craignez que leur précipitation ne nuise à la précision de la mesure, défendez-vous des pleurs réels qui referrent le canal de la voix. Que vos soupirs soient mesurés ; que vos sanglots soient harmoniques ; que vos accents ne soient jamais des cris. Tout l'art est de vous chanter ; que le chant est une imitation, & que l'imitation doit approcher de la nature, sans être la nature elle-même. En outrant l'expression, on en impose à la multitude, on a des succès du moment, des acclamateurs en grand nombre, mais on n'obtient point le seul suffrage estimable, celui qui, avec le temps, ramène tous les autres, celui des vrais connoisseurs.

On n'a point d'ame pour s'être dit : j'aurai de l'ame ; pour imiter le geste animé de tel acteur, l'accent passionné de tel autre, pour s'exciter soi-même à des mouvements impétueux, désordonnés. On a vu des acteurs remplir la scène à eux seuls, multiplier les gestes, les cris, ne se mouvoir qu'avec violence, sans exciter la plus légère sensation ; d'autres, au contraire, sans effort, sans forcer de place, par une seule inflexion née d'une sensibilité vraie, exciter l'enthousiasme & les transports.

Si l'ame, dans un chanteur dramatique, est l'effet d'une émotion intérieure & naturelle, il n'est donc pas possible de la lui communiquer, c'est à la nature seule qu'il peut la devoir. Il n'est guère plus facile d'assigner des loix à la manière dont il doit l'exprimer & en régler la marche, car la seule réflexion qui tendroit à en modérer l'essor à l'instant où il la déploie, suffiroit, comme nous l'avons dit, pour l'anéantir. C'est d'avance, & à l'aide d'une grande intelligence, qu'il connoitra les mo-

ments où il peut s'y livrer, & le point juste où il doit s'arrêter. Mettre de l'ame à tout, c'est affaiblir les effets que l'on veut produire ; se laisser emporter jusqu'à l'exagération, c'est blesser la vérité. Ce dernier défaut, tout réel qu'il est, n'est pas le plus à craindre ; il séduit du moins le vulgaire ; & s'il est peu d'acteurs à qui la vérité dramatique soit bien connue, elle ne l'est guère plus parmi les spectateurs ; cependant l'exagération est tout près du ridicule, & si l'on y touche, on est perdu. Le ridicule ne se pardonne jamais.

C'est sur-tout dans la musique de chambre, c'est dans les concerts qu'il faut se garder de l'exagération. Il doit y avoir, entre le chant exécuté au théâtre & celui qui l'est en société, la même différence qu'entre une représentation dramatique & une simple lecture. Vous pouvez, dans le premier cas, concourir à l'illusion avec tout ce qui vous environne ; dans le second, il seroit extravagant de vouloir, à vous seul, la produire, quand tout la dément autour de vous. Cette chanteuse qui, dans la chambre & en habit de ville, veut me rappeler la malheureuse Didon ou la tendre Iphigénie, & qui, le papier à la main, par ses yeux, son geste, le son de sa voix exprime des sentiments sacrés à son amant qui n'est pas là, n'excite en moi que le rire. L'espèce d'illusion qu'on peut espérer au théâtre a besoin de la réunion de tous les accessoires ; y prétendre alors qu'on en est privé, c'est n'offrir qu'un contraste révoltant.

Il nous semble qu'au concert il faut s'interdire de chanter avec ame : ce n'est pas dire qu'on doive affecter de la froideur dans sa manière, il suffit d'y montrer de la sensibilité. C'est ici le cas de distinguer ces deux expressions qui ont une synonymie apparente. L'ame & la sensibilité doivent partir également de ceux qui veulent les communiquer aux autres. Elles ne diffèrent que dans les moyens de se manifester ; on a de l'ame parce qu'on est sensible ; mais cette sensibilité se développe plus ou moins au dehors. La sensibilité a des racines profondes ; elle part du milieu du cœur, s'étend à sa surface ; mais ne se répand au-delà que comme une odeur douce. L'ame considérée comme expression, n'a point de siège fixe ; elle embrasse toute l'existence ; toutes les facultés concourent à la communiquer ; elle se répand comme un son bruyant. On exprime avec sensibilité des affections tranquilles ; on peint avec ame des passions tumultueuses. L'une est pénétrante, mais foible ; l'autre a de l'énergie & de l'éclat. Un caractère violent & emporté mettra de l'ame & de la chaleur dans l'expression des sentiments les plus simples ; un caractère doux & tendre ne mettra que de la sensibilité dans l'expression des plus ardentes passions. On conçoit maintenant que la sensibilité doit suffire dans un concert où le chanteur ne peut être censé partager la situation qu'il exprime, & où les auditeurs eux-

mêmes ne sont pas préparés à de grandes émotions.

Cette expression a passé aussi dans la musique instrumentale. On dit jouer avec *ame* du violon, du hautbois, du clavecin. Cette *ame* se fait sentir par des nuances du doux au fort, par des sons rendus sur les instruments qui en sont susceptibles, par une certaine altération des valeurs de note, qui n'est point l'altération de la mesure, par un grand nombre de moyens dont il est plus aisé de concevoir l'effet que de les définir. Vous sentez qu'un musicien a de l'*ame* à cela seul qu'il émeut la vôtre. La même musique, également bien exécutée, peut exciter en vous l'enthousiasme ou l'ennui, suivant le caractère de celui qui la jouera. Ce n'est pas la perfection qui produira sur vous la sensation la plus vive, c'est un certain amour dont l'artiste est pénétré, qu'il répand sur ce qu'il exécute, & qui s'exhale jusqu'à vous. L'*ame* est donc un sentiment qu'on doit à la nature, & que l'étude ne donnera jamais. Ceux qui ne sont animés que de l'ambition des succès ou du désir de la fortune, pourront, à force de travail, acquérir la froide perfection; mais ils n'auront jamais d'*ame* ni de véritable gloire, s'ils n'aiment leur art avec passion. (M. Framery.)

AMILA ou ALAMIRÉ ou simplement A, Les François disent *amila*, & les Italiens *alamiré*. Ces derniers suivent encore la gamme de Guy d'Arezzo, & sollicit par les nuances. Voyez *Gamme*, *Solfier*, *nuances*. Dans cette gamme, la note marquée par la lettre A change de nom, suivant la propriété dans laquelle on chante. Voyez *Propriété*. On la nomme *la* dans la propriété naturelle, *mi* dans celle de bémol, *re* dans celle de béquarre; elle est donc alternativement *la*, *mi* ou *re*, & pour rappeler à la fois ces trois différents noms, on lui donne celui d'*alamiré*.

Dans la gamme françoise ou gamme de *si*, le caractère A se trouvant le troisième, (les deux premiers sont F. G.) On le nomme *mi*, tierce d'*ut*, quand on chante au naturel, & *la* tierce de *fa*, quand on chante par bémol. A. dans cette gamme, n'est donc que *mi* ou *la*: c'est pourquoi les François l'appellent seulement *amila*. Voyez *Gamme*. (M. Ginguené.)

AMOROSO. Voyez *Temp. ement.* (J. J. Rousseau.)

AMPEIRA. (*musiq. des anc.*) Ainsi se nommoit la seconde partie du nom *Pythien*, suivant Strabon. Voyez *Pythien*, *piément*.

ANACAMPTOS, terme de la musique grecque, qui signifie une suite de notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'est le contraire de l'Euthia. Une des parties de l'ancienne Mélodie portoit aussi le nom d'Anacamptosa. Voyez *Mélodie*. (J. J. Rousseau.)

ANACLÉTIQUE, *adj.* (*Musique des anciens.*)

Le mode ancien ou plutôt le nome *anaclétique* étoit propre à ceux qui suivoient devant l'ennemi, suivant Maxime de Tyr.

ANACROUSIS, (*Musiq. des anc.*) c'étoit le nom du prélude, ou de la première partie du nome *Pythien*, suivant Strabon. Voyez *Pythien*.

ANAPERA, (*Musique des anciens*) sorte de rythme pour les flûtes, qui nous est inconnu.

ANDAMENTO. Ce mot italien, pris dans le sens musical, n'a point de correspondant en notre langue. Il désigne une partie de la fugue, ou plutôt une des trois espèces de *sujets* que la fugue peut avoir. Voyez *Sujet*.

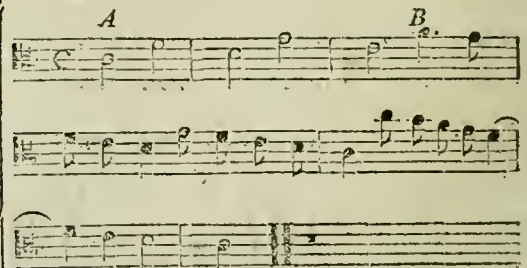
Si le *sujet* est d'une juste étendue, s'il n'est ni trop long ni trop court, & qu'il ne s'étende pas hors des cordes du ton, il se nomme proprement *sujet*, *foggetto*,

S'il est trop court, & qu'il ne consiste qu'en un simple trait de chant, il dégénère en *attacco*, trait fort bon à employer dans le courant de la fugue, mais qui ne suffit pas pour en former le *sujet*. Voyez *Attacco*.

Enfin s'il est trop étendu, s'il compose une phrase musicale, qui parcourt toutes les cordes du ton, ou même qui s'étende au-delà, & qui contient deux ou même plusieurs membres ou phrases incidentes, les Italiens lui donnent le nom d'*andamento*, promenade.

Quoiqu'un compositeur puisse y déployer beaucoup d'art, les maîtres le désignent pourtant dans la musique d'église, comme donnant à l'auditeur trop de peine pour en saisir l'ensemble.

Voici un *andamento* composé de deux parties ou phrases; l'une depuis A jusqu'en B, l'autre depuis B jusqu'à la fin.



Voyez *Fugue*. (M. Ginguené.)

ANDANTE, *adj.* pris substantivement. Ce mot écrit à la tête d'un air, désigne, du lent au vite, le troisième des cinq principaux degrés distingués dans la musique italienne. *Andante* est le participe du verbe italien *andare*, aller. Il caractérise un mouvement marqué, sans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on désigne en françois par le mot *gracieusement*. Voyez *Mouvement*. Le diminutif *andantino* indique un peu moins de gaieté dans la mesure, ce qu'il faut bien remarquer; le diminutif *larghetto*

Marchetto signifiant tout le contraire. Voyez *Largo*. (J. J. Rousseau.)

* Cet article de Rousseau est fait avec négligence; 1°. il dit que cet *adjectif* pris *substantivement* désigne le troisième des principaux degrés, &c. Ce mot, qui n'est point un *adjectif*, mais un *participe*, comme il le dit ensuite, pris *substantivement*, désigne un morceau de musique de symphonie, dont le mouvement est déterminé; ainsi on dit un *andante* d'Haydn, pour désigner le second morceau d'une symphonie de ce maître. « Ce quatuor commence par un *andante* & finit par un *allegro* ». Quand le mot *andante* désigne un mouvement, il est pris alors *adverbialement*. 2°. Il dit que ce mot caractérise un mouvement *marqué*, *sans être gai*, & il ajoute qu'*andantino* indique un peu moins de *gaieté*. Il n'y a point de *gaieté* dans tout cela. La *gaieté* est un genre d'expression, & il s'agit ici de mouvements indépendants de l'expression. (M. Framery.)

ANGLETERRE. (*Histoire de la musique en*) Malgré le peu de distance qui sépare l'*Angleterre* de l'Irlande, le goût des Anglois pour la musique, n'est ni aussi ancien ni aussi vif que celui des habitants de ce Royaume; tant il est vrai que le climat, qui influe beaucoup sur les dispositions d'un peuple pour les beaux arts, y influe peut être moins encore que les institutions & les habitudes! En Irlande, les Bardes étoient l'ame de toutes les cérémonies publiques. Répandus dans toute l'isle, leurs harpes & leurs chants avoient formé aux tentations musicales les organes de la nation entière. Voyez l'article *Bardes*. Ils s'introduisirent plus tard en *Angleterre*; ils y eurent moins de pouvoir, moins d'influence. Ce n'est, en quelque sorte, que dans les premiers siècles du christianisme, que l'on commence à distinguer chez les Anglois quelques traces de leur goût pour la musique; & quoiqu'il y ait dans ces foibles commencements une preuve que ce qui avoit manqué aux Anglois étoit plutôt la culture que la disposition naturelle, on ne peut assigner chez eux de progrès sensibles que vers la fin du sixième siècle.

Le moine Augustin ou Auslin, qu'on appelle communément l'apôtre de l'*Angleterre*, envoyé, par le pape Grégoire le Grand, pour convertir les Saxons, leur apporta en même-tems la foi & la musique d'église.

Lorsqu'il fut admis, avec ses compagnons missionnaires, à l'audience du roi Ethelbert, dans l'isle de Thanet, ils approchèrent, dit l'historien Bede, en procession, & chantant des *litanies*. Quand ils entrèrent ensuite dans la ville de Canterbury, ils chantèrent une *litanie*, & finirent par un *alleluia*. Ce fut donc en 596 que les Anglo-Saxons entendirent le chant Grégorien pour la première fois.

En 680, Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, fut envoyé par le pape Ag-

Musique. Tom. I.

thon pour instruire les moines de Weremoult dans l'art du chant. La réputation de son savoir étoit telle, que les maîtres de musique de tous les autres monastères du nord allèrent l'entendre, & obtinrent de lui qu'il euvrit des écoles pour enseigner la musique dans les autres villes du royaume de Northumberland.

Ces écoles en produisirent d'autres, fondées par les disciples de ce Jean le chanteur, & le goût du *chant romain* s'étendit bientôt dans toute l'isle. La musique & la manière de chanter romaines, dit M. Burney, devinrent aussi à la mode, dans ce siècle où il n'y avoit ni opéra, ni voix artificielles pour captiver les Anglois, que les compositeurs & les chanteurs Italiens le sont aujourd'hui.

Alfred, qui fleurit à la fin du neuvième siècle, fut non-seulement un grand roi, un grand législateur, un grand guerrier, un grand politique, mais un prince très-savant & un excellent musicien.

Lendant ce siècle, la musique étoit regardée sans doute comme une partie très-importante d'une éducation cultivée, puisqu'elle étoit mise au nombre des quatre sciences qui constituoient le *quadrivium* ou la première classe de la science philosophique, composée de musique, arithmétique, géométrie & astronomie, comme le *trivium* l'étoit de grammaire, rhétorique & logique; mais la théorie & la pratique de cet art étoient si obscures, si difficiles, si rebutantes, avant que la manière de noter, la mesure & les loix de l'harmonie fussent fixées, qu'il en coûtoit généralement neuf ou dix ans à la jeunesse pour l'étudier, & vraisemblablement encore étoit-ce avec peu de fruit.

Alfred, qui ne savoit pas lire à douze ans; étoit déjà en état de répéter plusieurs chansons saxonnes, qu'il avoit apprises en les entendant chanter par d'autres qui, peut-être eux-mêmes, ne les avoient apprises que par tradition. On dit que cette espèce d'érudition, qui a souvent fait des progrès considérables, même parmi des barbares, fut un des premiers stimulans qui éveillèrent & développèrent son génie.

Tous les historiens rapportent l'histoire d'Alfred, parcourant & épiant le camp des Danois, déguisé en ménétrier ou joueur de harpe. Il étoit donc assez bon musicien pour en imposer pendant plusieurs jours à ses ennemis. Cet excellent prince ne se contenta pas d'encourager & de protéger la *pratique* de la musique, il fonda encore, en 886, une chaire à Oxtord pour l'enseigner comme *science*.

Plusieurs écrivains allemands ont parlé de *Saint-Dunstan*, non-seulement comme d'un grand musicien, mais comme de l'inventeur de la musique à quatre parties. Cette erreur est venue de la ressemblance de son nom avec celui de *Dunstobie*, l'un des plus anciens auteurs anglois qui ait écrit sur la musique. Au moins est-il vrai que la mus-

que à quatre parties n'étoit pas connue en *Angleterre*, ni même dans le reste de l'Europe, au dixième siècle, & Dunstan mourut en 988.

Mais il est certain qu'il étoit très-savant en musique : on se servoit même de son savoir dans cet art pour le convaincre de sorcellerie. Dans l'accusation de magie qu'on intenta devant le roi contre ce turbulent prélat, on lui reprocha d'avoir construit, par le secours du diable, une harpe qui, non-seulement marchoit toute seule, mais qui jouoit aussi sans aucun secours humain.

Jusqu'alors toute la science musicale consistoit en quelques chants, qu'on appliquoit, suivant le rite romain, aux psaumes & aux hymnes de l'église, & qui étoient accompagnés de l'orgue. Cet instrument commençoit à devenir commun. Dunstan en donna un à l'abbaye de Malmesbury, & il fit ensuite le même présent à plusieurs églises ou monastères.

Le siècle suivant (a) est l'époque des découvertes de Guy d'Arezzo en Italie & des progrès considérables qu'il fit faire à l'art. Sa méthode ne tarda point à se répandre en Angleterre, comme dans toute l'Europe.

Si l'on en croit un historien du douzième siècle (b), les Anglois, de son tems, étoient si avancés en musique, que les gens du peuple même se rassembloient pour chanter en parties : autant de têtes, dit-il, autant de parties différentes, qui se réunissent dans la plus douce & la plus harmonieuse consonnance. Dans les provinces du nord le même usage subsistoit, avec cette différence qu'on y chantoit seulement en duo, l'une des voix faisant la partie aiguë, & l'autre murmurant au-dessous ; & ce qu'il y avoit de plus surprenant, c'est que les enfans même étoient à peine en état de parler, qu'ils chantoient de cette manière.

Mais on peut se permettre sur ce fait la même incrédulité que témoigne M. Burney ; on peut observer avec lui qu'il suffit d'avoir la moindre idée des règles du contrepoint, & de la difficulté du chant à plusieurs parties, pour se figurer ce que devoit être l'harmonie résultante de toutes les voix réunies de ce peuple de chanteurs, sur-tout dans un tems où le contrepoint ne faisoit que de naître, & n'étoit même encore, dans tout le reste de l'Europe, qu'une espèce de faux-bourdon à deux parties.

Il n'y a donc d'un peu vraisemblable que les chants en duo des Anglois septentrionaux. Les écoles établies depuis long-tems dans cette contrée, & dirigées par des maîtres romains, y avoient répandu la bonne musique, & ces maîtres y avoient sans doute apporté, dès sa naissance, le *discant* ou double chant, dont l'accompagnement de l'orgue avoit donné l'idée, & qui avoit retenu par cette

(a) Le onzième.

(b) *Giraldus Cambrensis : Cambria descriptio*, cap. XIII.

raison le nom d'*organum*. Voyez *discant*, *organum*, *organiser*.

Quant à ces enfans nouveaux nés, qui chantoient, pour ainsi dire, avant de parler, il faut, avec le même auteur, les mettre au rang des fables, & refuser de les admettre dans sa croyance musicale.

Quoiqu'il en soit, dès ces premiers tems, ce n'étoit pas seulement la pratique de la musique qui étoit connue en *Angleterre*. Depuis les écoles fondées au septième siècle par Jean, premier chanteur de Saint-Pierre de Rome, & par ses disciples, l'art, tel qu'il étoit alors, cultivé dans presque tous les couvens, avoit fait une des principales occupations de la vie monastique ; ce qui produisit un nombre infini de traités écrits en latin barbare. Dans les âges suivans, à mesure que la musique faisoit de nouveaux progrès, une nouvelle génération de mauvais latinistes s'empressoit d'en développer les principes : enfin, le treizième siècle produisit un écrivain qui a laissé le traité le plus complet & le plus méthodique qui eut existé jusqu'alors dans cette île. C'est Walter-Odington, moine d'Evesham, aussi savant en astronomie & dans les mathématiques en général, qu'il l'étoit en musique. M. Burney cite cet ouvrage manuscrit d'après une copie conservée à Cambridge dans la bibliothèque du collège de Bénéet, & il dit qu'il l'a trouvé si abondant & si complet, relativement à toutes les parties de la musique connues du tems de l'auteur, que si l'on perdoit tout ce qui en avoit été écrit avant lui, nos connoissances n'en seroient pas diminuées, pourvu qu'on publiât ce manuscrit.

L'*Angleterre* fut toujours de niveau avec les autres nations de l'Europe pour tous les progrès que fit la musique, tant à l'égard de l'harmonie, que de la mesure & du chant. Il est certain que, pendant le quatorzième & le quinzième siècles, cet art y étoit généralement cultivé ; qu'on y pratiquoit le même contrepoint qu'en Italie & en France, & que l'on commençoit à créer sur la langue nationale des chants, imités de ceux de l'église, accompagnés souvent d'une harmonie aussi simple & aussi austère.

Il paroît que l'orgue étoit toujours le seul accompagnement de la musique sacrée, & la harpe, conservée sans doute depuis les anciens Bardes, l'accompagnement ordinaire de la musique profane. Au couronnement de Henri V, en 1413, il n'y avoit, dit-on, pour tous instrumens que des harpes ; mais si l'on en croit l'historien de ce prince, le nombre de ces harpes qui se trouva dans la salle de cérémonie étoit prodigieux.

Ce prince cependant n'aimoit pas la musique, ou du moins la louange ; car il défendit, par un édit, aux poètes & aux musiciens de célébrer ses victoires. En dépit de cette défense, la plus ancienne chanson angloise qui existe est celle qui fut composée après la bataille d'Azincourt, gagnée

par ce roi sur les François, en 1475. Elle s'est trouvée dans une collection du collège de la Magdeleine, à Cambridge; elle est notée sur papier vélin, en notes Grégoriennes. Nous la donnons (v. les pl. fig. 21) telle que M. Burney l'a déchiffrée, & pour ainsi dire traduite en notes modernes. — Elle a six couplets en vieil anglois, & chacun de ces couplets se termine en chœur par le refrain latin.

*Deo gratias anglia
Redde pro victoria.*

Henri VI ne donna point d'édits contre la musique. Les *ménétriers* se multiplièrent beaucoup sous son règne, malgré les troubles & les malheurs dont il fut traversé, & l'on a remarqué que dans les cérémonies publiques, ils étoient payés plus cher que le clergé.

C'est alors que fleurirent deux musiciens, dont les noms sont encore très-célèbres chez les Anglois, Jean Dunstable & Jean Hambois. Le premier, que quelques auteurs Allemands ont confondu mal-à-propos avec S. Dunstan, composa un traité sur la musique mesurée, de *mensurabili musica*, qui s'est perdu; mais qui a été cité par quelques écrivains, ou contemporains, ou venus peu de tems après lui. Il fit aussi beaucoup de musique, dont il ne reste que quelque fragments, conservés par Gratius & par Morley.

Le docteur Jean Hambois passe pour avoir été très-instruit dans tous les arts; mais il avoit fait de la musique sa principale étude, & ceux qui ont écrit sa vie assurent que pour la connoissance de l'harmonie, la combinaison des consonnances, l'art de préparer & de sauver les dissonnances, il étoit supérieur à tous ses contemporains; il prit ses degrés en musique & fut reçu docteur; on ne fait précisément si ce fut dans l'université de Cambridge ou dans celle d'Oxford.

L'Angleterre est le seul pays où la musique ait été assez considérée pour élever au doctorat; & l'on peut dire qu'on n'y traite pas légèrement cette science, puisque les statuts de l'université d'Oxford obligent à faire preuve de sept ans d'étude & de pratique, avant d'être admis au grade de Bachelier, & de cinq autres années depuis l'admission à ce grade, pour aspirer à celui de docteur. Il faut de plus, pour le baccalauréat, faire exécuter publiquement des morceaux de musique à cinq parties, dans une séance indiquée & affichée trois jours d'avance; & pour le doctorat, des morceaux à six & à huit parties: il est singulier que cet usage, qui remonte jusqu'au quinzième siècle, n'ait encore été imité par aucune des nations de l'Europe.

Sous le règne d'Edouard IV, la musique reçut de nouveaux encouragements. Il permit aux *ménétriers*, qui jusqu'alors étoient errants & séparés, de se réunir en corps & de former une com-

munité, sous la direction d'un chef, à qui il donna le titre de *Maréchal des ménétriers*, par ses lettres-patentes du 24 avril 1469.

On fait aussi remonter à ce roi l'établissement de la chapelle royale & de la troupe des musiciens du roi, qui subsistent encore aujourd'hui; ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve dans le *livre* qui contient un règlement général pour l'entretien de sa maison, un détail très-circumstancié des fonctions de tous les musiciens qu'il fixa près de lui, tant pour son amusement, que pour le service de sa chapelle.

Vers la fin du quinzième siècle, un grand nombre de compositeurs se distinguèrent non-seulement dans la musique d'église, mais dans celle qu'on nommoit profane, *secular*, c'est-à-dire, qui étoit adaptée à des paroles angloises sur des sujets non-religieux. Celui de ces anciens compositeurs qui paroît mériter le plus d'estime est Robert Fairfax, qui fut docteur en musique à l'université de Cambridge. Ses chants, ainsi que ceux de ses contemporains, ont quelque chose de rude & de sauvage; peut-être faut-il en accuser les vers qu'ils mettoient en musique. La langue angloise, qui nous paroît encore aujourd'hui peu musicale, étoit, pour ainsi dire, alors dans son enfance, & la prononciation, qui s'est beaucoup adoucie, se ressentoit trop encore de son origine toute barbare, pour se prêter facilement aux inflexions de la musique, ou plutôt pour ne lui pas communiquer les siennes.

Ce qui nous confirmeroit dans cette opinion, c'est que les chants ecclésiastiques de ce même Fairfax, de Taverner, de Jean Shephard, du docteur Tye & des autres maîtres de ce siècle, ont plus de douceur & de naturel que leurs chants profanes; c'est cependant par ces derniers qu'ils se firent aimer de leurs contemporains. Les *ménétriers* les chantoient en s'accompagnant du luth & du rebec (espèce de violon). Ils alloient ainsi offrir leurs talents chez les seigneurs qui avoient la réputation d'aimer la musique, & sur-tout celle de la bien payer. Plusieurs de ces seigneurs en avoient à leur solde, & l'on trouve dans l'état de dépense de la maison d'un ancien Comte de Northumberland, un long détail du service des *ménétriers* & de leurs salaires. Ce même Comte établit, en 1512, dans un de ses châteaux de Yorkshire, une chapelle dont la musique étoit aussi nombreuse que celle d'une cathédrale.

Son fils, sixième du nom, hérita de son goût pour la musique; mais sa passion pour Anne de Bolen ayant causé sa disgrâce, le cardinal de Wolfey, son ennemi, abusa de son pouvoir au point d'exiger que le comte lui cédât, pour sa propre chapelle, les livres d'église & les antiphonaires que son père lui avoit laissés.

La chapelle de ce cardinal égaloit en magnificence, & même, disent les historiens, sembleroit surpasser celle du pape romain.

Le cruel & vindicatif Henri VIII avoit fait dans sa jeunesse une étude sérieuse de la musique. Il avoit même composé deux messes entières, qu'il faisoit souvent exécuter dans sa chapelle.

Il est à remarquer que dans l'espace de trente ans les musiciens favoris de trois reines d'Angleterre furent enveloppés dans la ruine de leurs maîtresses & sacrifiés aux soupçons & à la vengeance.

Mark Smeaton, musicien au service d'Anne de Boulen, & son premier valet de-chambre, fut exécuté le 12 mai 1536.

Thomas Abel, qui enseignoit la musique & la grammaire à la reine Catherine, autre femme de Henri VIII, ayant écrit un traité : *De non dissolvendo Henrici & Catharinae matrimonio*, fut pendu & écartelé le 30 juillet 1540.

Enfin David Rizzio, secrétaire de la reine Marie d'Ecosse, fut assassiné en sa présence le 9 mars 1565.

La rupture de Henri VIII avec le pape, n'apporta d'abord qu'un léger changement à la musique. On se contenta de mettre des paroles angloises à la place des paroles latines. Plusieurs prélats anglicans se firent gloire de travailler à cette traduction, & l'archevêque Cranmer rédigea lui-même, par ordre du Roi, les litanies & plusieurs hymnes pour les fêtes solennelles.

Mais l'époque de la réformation, qui signala le milieu du seizième siècle, rompant toute liaison entre la cour de Londres & celle de Rome, les chants de l'église romaine qui avoient régné jusqu'alors, & que la musique même profane n'avoit fait qu'imiter, disparurent, & la musique plus libre, devint aussi plus nationale, jusqu'au tems où l'Angleterre devoit être conquise par les chants profanes de l'Italie, comme elle l'avoit été d'abord par ses chants sacrés.

Pour cette dernière époque, qui est la plus intéressante, ils nous manque un guide que nous n'avons suivi dans tout ce qui précède. M. Burney n'a conduit que jusques-là son histoire générale de la musique, & quoique d'autres écrivains aient parlé de la musique angloise, nous perdriens trop à ne pas attendre la suite de son ouvrage. Elle doit paroître incessamment; mais pour ne pas retarder le cours de l'impression, nous rejetterons ce qui nous reste à dire sur ce sujet, au mot *Angleterre*, dans les additions qui seront mises à la fin de ce volume. Voyez aussi les articles *Ecosse* & *Irlande*. (M. Ginguené.)

ANGLOISE. f. f. (*Musique*) On donne le nom d'angloise aux airs de contredanses angloises, & aux contredanses même. On fait les angloises en toutes sortes de mesures : le mouvement en est vif, & quand il n'y a que le mot *angloise* à la tête d'une pièce, il est toujours *presto*. (M. de Castillon.)

ANIMÉ, adj. Ce mot mis à la tête d'un morceau de musique, & joint ordinairement à un

autre mot qui indique le mouvement, ajoute un degré de plus à sa vivacité. Il répond aux mots italiens *con moto*, *con brio*, & devoit leur être substitué par les compositeurs françois. Dans le tems où la musique italienne, mieux connue parmi nous, a triomphé de notre ancienne musique françoise, a fait sentir la nécessité d'une révolution, nos jeunes compositeurs ont étudié les partitions italiennes, en ont copié les formes & les mots, ce qui étoit plus aisé que d'en imiter l'élégance & la simplicité. Quand on avoit mis à la tête d'un air *adagio con passione*, ou quelque chose semblable, on croyoit avoir fait un morceau de musique italienne. C'étoit sur-tout pour l'indication des mouvements, dont toutes les nuances sont importantes, qu'il falloit se garder d'employer des mots qui ne sont pas généralement entendus. Il falloit tâcher de prendre aux Italiens leur style, & leur laisser leurs mots dont nous n'avions pas besoin. Ils indiquent les mouvements dans leur langue, pourquoi ne pas les indiquer dans la nôtre? On n'entendrait pas disputer, comme on le fait encore quelque fois dans les orchestres, sur le véritable mouvement d'un *cantabile* ou d'un *allegro*.

Lorsque ce mot *animé* se trouve dans le cours d'un morceau, il indique que, sans changer de mesure, le mouvement doit être précipité. (M. Framery.)

ANONNER, v. n. C'est déchiffrer avec peine & en hésitant la musique qu'on a sous les yeux. (J. J. Rousseau.)

ANONNER. La musique, considérée comme langue (voyez *langue*) a ses éléments, son orthographe, sa ponctuation, sa prosodie, en un mot sa grammaire & sa poétique. On peut donc parler, lire, réciter, déclamer en musique, comme dans toute autre langue. Ce sont ces différentes opérations qu'on désigne sous le nom générique d'exécution. *Anonner*, bégayer, bredouiller, croquer, sont des vices d'exécution aussi communs en musique que dans le langage ordinaire. *Anonner*, c'est exécuter avec peine & comme en épellant; ce qui vient du défaut d'exercice. Bégayer est un vice de l'organe (j'entends par ce mot indistinctement, l'organe vocal, les doigts ou l'instrument), qui fait manger des sons, qui en fait répéter d'autres lentement ou avec précipitation. Bredouiller, c'est jouer la note, mais sans netteté, sans à plomb, sans faire sentir, ni rime, ni mesure, ni ponctuation. On anonne, parce qu'on n'est pas assez familier avec la lecture des pièces ou avec son instrument. On bégaie parce qu'on n'a pas les doigts assez souples ou parce que les touches de l'instrument ne parlent pas; ce qui arrive souvent sur un clavecin mal entretenu ou sur un orgue dont les touches sont trop dures. On bredouille, parce qu'on s'est habitué à jouer seul, trop vite ou trop long-tems.

Mais de tous les vices d'exécution, le plus révoltant c'est celui de ces musiciens étrangers qui viennent

dans la capitale faire parade de leurs tours de force, pour lesquels il n'y a point de difficulté dans la musique la plus difficile; mais qui ne savent jouer que la note, sans saisir le goût des pièces, sans mettre ni vie, ni sentiment ni chaleur dans leur jeu. Voyez *croque-note*.

Lorsqu'on est sujet à bredouiller, il faut, 1°. répéter de tems à autre ses gammes; d'abord syllabiquement, c'est-à-dire en faisant rigoureusement toutes les notes d'égale valeur; puis égales de deux en deux; ensuite de trois en trois, &c. & conservant, autant qu'il est possible, le même mouvement, qui ne doit être ni trop lent ni trop précipité; car il est également difficile de conserver la mesure en prenant l'un ou l'autre.

2°. Il faut sur-tout éviter, lorsqu'on étudie, de ralentir le mouvement dans les phrases difficiles; mais il faut s'astreindre à jouer en entier tout le morceau, d'abord assez lentement, pour pouvoir l'exécuter d'un mouvement uniforme; on l'accélère insensiblement à chaque fois qu'on recommence, jusqu'à ce qu'on puisse exécuter le tout lestement & dans le mouvement convenable. Sans cette attention, on n'acquerra jamais l'habitude de jouer correctement & en mesure. (M. l'abbé Feytaud.)

ANTICIPATION, s. f. (*Musiq.*) Comme en rhétorique, on appelle *anticipation* lorsqu'un orateur réfute d'avance les objections qu'on pourroit lui faire; de même en musique on appelle *anticipation* lorsque le compositeur fait entendre une note ou un accord avant le tems.

L'*anticipation* est de plusieurs sortes.

1°. L'*anticipation de la note*, lorsqu'on fait entendre une note plutôt qu'on ne le devoit suivant l'harmonie, ce qui dépend uniquement du compositeur; bien entendu pour tant que l'*anticipation* se fasse diatoniquement & non par saut: lorsque la note anticipée fait consonnance, on peut, à mon avis, faire l'*anticipation* diatoniquement ou par saut à volonté. L'*anticipation* de la note se pratique dans le dessus & dans la basse. Voyez *planches de musique*, fig. 22 & 23, *suppl.*

2°. L'*anticipation de l'accord*, lorsque dans l'accompagnement on frappe un accord sur la pause ou sur la note qui précède celle qui porte l'accord, au lieu de le frapper sur la note même. L'*anticipation de l'accord* sur une note a lieu lorsque la basse continue est figurée ou lorsqu'elle a des notes syncopées. Voyez *planches de musique*, figures 24 & 25. Les *anticipations* sur la pause, figure 24, sont trop visibles pour être indiquées. Quant à celles sur la note, l'accord de *fa* est anticipé sur le *mi* de la fig. 25, lettre *a*; celui de *sol*, l'est sur *fa* en *b*; celui de *re*, l'est sur *mi* en *c*, &c.

3°. Quelques musiciens appellent *anticipation de transition*, ce que nous rangeons parmi les ellipses. Voyez *Ellipse*.

4°. Enfin, il y a l'*anticipation du sauvement des dissonances*, c'est-à-dire, que le ton sur lequel la dissonance se doit sauver, se trouve dans une partie

en même-tems que la dissonance est dans une autre, & reste pendant que la dissonance descend pour se sauver.

On ne pratique guère l'*anticipation* du sauvement de la dissonance, que sur les accords de neuvième & sur leurs dérivés, & on y observe les précautions suivantes.

1°. La note ou ton même sur lequel doit se sauver la dissonance, doit toujours rester vuide, & l'*anticipation* doit être dans une autre partie instrumentale, ou dans une autre octave: par exemple dans l'*anticipation* du sauvement de la neuvième, figure 26, *planches de musique*, l'*ut* du dessus, sur lequel se sauve la dissonance *re*, ne se frappe qu'après le *re*, & c'est l'*ut* à l'octave au-dessous qui a fait l'*anticipation*. Lorsque l'on pratique l'*anticipation* dans deux parties instrumentales différentes, ou dans deux parties de chant, on peut à toute force donner à une des parties la note même sur laquelle se sauve la dissonance, parce que la partie dissonante peut toujours descendre sur la note qui forme le sauvement, mais jamais cela ne peut avoir lieu sur le clavecin ou l'orgue.

2°. Les meilleures *anticipations* se font sur les dissonances qui se sauvent en descendant d'un ton; celles qui descendent d'un demi-ton majeur sont moins supportables, parce que dans ce cas la dissonance & la note anticipée font entre elles une neuvième mineure qui, par sa nature, dissonne plus que la majeure. Enfin si la dissonance se sauve sur un dièse ou béquarre accidentel, l'*anticipation* du sauvement est impraticable, non-seulement à cause de la neuvième mineure qui a lieu, comme dans le cas précédent, mais encore parce qu'il est défendu de doubler les dièses ou béquarres accidentels. Une raison encore plus forte & qui renferme en quelque façon les deux autres, c'est qu'on donneroit une impression trop profonde d'un mode relatif, & qu'il faut toujours que le mode principal règne; on pourroit donc se servir de cette dernière *anticipation* pour une expression dure, & pour passer en même-tems dans un autre mode, sans revenir ensuite dans celui qu'on a quitté.

3°. Enfin toutes les *anticipations* du sauvement de la dissonance dérivant des accords de neuvième, il faut y observer les mêmes précautions que dans les accords de neuvième: par exemple la basse continue doit toujours arriver en montant à la note qui porte la neuvième. Voyez *Neuvième*, &c. de même on doit arriver en montant à toute note de basse continue sur laquelle on veut pratiquer une *anticipation*, &c.

Les accords de neuvième sur lesquels on se sert de l'*anticipation*, sont ordinairement; 1°. l'accord de neuvième, quinte & tierce, 2°. celui de neuvième, sixte & tierce; 3°. celui du neuvième & petite sixte majeure; 4°. l'accord de neuvième, septième & tierce.

De l'*anticipation* du sauvement de la neuvième, dans l'accord du neuvième, quinte & tierce, on

lire par le renversement, 1°. celui de la septième en mettant la tierce au grave; 2°. l'*anticipation* du fauvement de la quinte, traitée comme dissonance. Voyez *Quinte*, en mettant la quinte au grave. Voyez *fig. 27 & 28 pl. de musique.*

De l'*anticipation* du fauvement de la neuvième, dans l'accord de neuvième, sixte & tierce, on ne peut tirer que l'*anticipation* du fauvement de la quarte dans l'accord de quinte & quarte ou douzième. Voyez *figures 29 & 30, planches de musique.*

De celle du fauvement de la neuvième, accompagnée de l'accord de petite sixte, on obtient, en mettant la quarte au grave, l'*anticipation* du fauvement de la sixte dans l'accord de septième & sixte. Voyez *figures 3 & 23, planches de musique.*

Enfin l'*anticipation* du fauvement de la neuvième, accompagnée de septième & tierce, nous fournit celle du fauvement de la tierce, traitée comme dissonance, dans l'accord de petite sixte majeure, en portant la septième au grave. Voyez *fig. 33 & 34, planches de musique.*

Il est à remarquer que dans le renversement de cette dernière *anticipation*, il se trouve un *fa* faisant la sixte de la basse *ut*, & un *sol* faisant la sixte de la basse *si*, qui ne se trouvent point dans les accords primitifs; ce qui provient de ce que ce *la* & ce *sol* appartiennent réellement aux accords primitifs, mais qu'on a été obligé de les retrancher dans le renversement pour éviter les quintes de suite, car cette modulation revient au fond à celle qui est marquée, *fig. 35, planches de musique.*

* Cet article, qui ne laisse pas d'être obscur & compliqué, peut, à ce qu'il nous semble, être fort éclairci par ce que nous avons dit des accords de supposition. Voyez *Accords*. Il est toujours permis de mêler les notes de l'accord qui précèdent avec celles de l'accord qui suit, pourvu qu'on ne multiplie pas trop les dissonances, & qu'elles se fauvent de la manière qui leur convient. En outre :

■ Puisqu'on peut prolonger un accord ou quelques notes d'un accord sur une note de basse, qui est destinée à porter une autre harmonie; on peut de même faire entendre cette note de basse un *démitems*, avant celui où elle devoit être entendue; l'effet en est le même. (*M. Framery.*)

ANTICIPER, *v. n.* C'est faire ou pratiquer une anticipation.

ANTIENNE, *f. f.* (*Hist. Eccl.*) en latin *antiphona*, du grec *ἀντι*, contre, & *φωνή* voix, son.

Les *antiennes* ont été ainsi nommées, parce que, dans l'origine, on les chantoit à deux chœurs, qui se répondoient alternativement; & l'on comprenoit sous ce titre les hymnes & les psaumes que l'on chantoit dans l'église. Si Ignace, disciple des apô-

tres, a été, selon Socrate, l'auteur de cette manière de chanter parmi les Grecs, & S. Ambroise l'a introduite chez les Latins. Théodoret en attribue l'origine à Diodore & à Flavien.

Quoi qu'il en soit, on comprenoit sous ce titre tout ce qui se chantoit dans l'église par deux chœurs alternativement. Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'écriture, qui conviennent au mystère, à la vie, ou à la dignité du saint dont on célèbre la fête, & qui, soit dans le chœur, soit dans la récitation de l'office, précèdent les psaumes & les cantiques. Le nombre des *antiennes* varie suivant la solennité plus ou moins grande des offices. Les matines des grandes fêtes ont neuf *antiennes* propres; les laudes & les vêpres, chacune cinq *antiennes* propres; chacune des heures canoniales a une des *antiennes* des laudes, excepté la quatrième. Les cantiques *benedictus* & *magnificat* ont aussi leurs *antiennes* propres, aussi bien que le *nunc dimittis*; & les trois psaumes de complies n'ont qu'une *antienne* propre. Dans d'autres offices moins solennels, comme les semi-doubles, le nombre des *antiennes* est à 3 matines, une pour chaque nocturne, cinq à laudes, & celle du *benedictus*; une prise de celles des laudes pour chacune des heures canoniales; six à vêpres, y compris celle du *magnificat*; une à complies pour les psaumes, & une pour le cantique *nunc dimittis*. L'intonation de l'*antienne* doit toujours régler celle du psaume. Les premiers mots de l'*antienne* sont adressés par un choriste à quelque personne du clergé, qui la répète; c'est ce qui s'appelle *imposer* & *entonner* une *antienne*. Dans l'office romain, après l'imposition de l'*antienne*, le chœur poursuit & la chante toute entière, avant le psaume; & quand le psaume est fini, le chœur reprend l'*antienne* (a). Dans d'autres églises, après l'imposition de l'*antienne*, le choriste commence le psaume, & ce n'est qu'après le psaume que tout le chœur chante l'*antienne*.

On donne aussi le nom d'*antienne* à quelques prières particulières, que l'église romaine chante en l'honneur de la sainte Vierge, & qui sont suivies d'un verset, & d'une oraison tels que le *salve regina*, *regina cæli*, &c. Voyez *Verset*, *Oraison*, *Oremus*.

ANTIENNE. La définition qu'en donne Rousseau n'est point exacte; 1°. elle ne convient point aux *antiennes* de station, de commémoration, de procession, qui ne sont ni suivies, ni précédées de psaumes; 2°. il y a quelques églises où l'on chante entièrement l'*antienne* avant & après le psaume; mais l'usage le plus généralement reçu est d'entonner seulement les deux ou trois premiers mots de

(a) L'on chante l'*antienne* en entier avant les psaumes, à matines, à laudes & à vêpres seulement, dans les offices doubles. Voyez *Thomas*, dans sa *préface*, à l'*ancien antiphonaire romain*.

l'antienne, & quelquefois un seul, avant le psaume, afin de donner le ton, & de ne chanter entièrement l'antienne qu'après le psaume ou cantique.

On nomme *grandes antiennes* celles qui ne sont point accompagnées d'un psaume. Leur chant doit être plus pompeux, plus solennel que celui des *antiennes ordinaires*. Il en est de même des *antiennes* des cantiques *in magnificat & benedictus*. Voyez *Psalmodie, intonation*. (M. l'abbé Feytaou.)

ANTIPHONIE, *f. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espèce de symphonie qui s'exécutoit par diverses voix ou par divers instrumens, à l'octave ou à la double octave, par opposition à celle qui s'exécutoit à l'unisson & qu'ils appelloient homophonie. Voyez *Symphonie, Homophonie*. Ce mot vient d'*anti* contre, & de *phôn* voix, comme qui diroit opposition de voix. (J. J. Rousseau.)

ANTI-PHONIER ou **ANTI-PHONAIRE**, *f. m.* Livre qui contient en note les antiennes & autres chants dont on use dans l'église catholique. (J. J. Rousseau.)

ANTI-PHONIER. On n'appelle ainsi que le livre qui contient les antiennes. Lorsqu'il renferme en même-temps les psaumes & les hymnes, on le nomme *l'espéral*; celui qui contient les chants de la messe se nomme *Graduel*. Le processional contient le chant des bénédictions, des stations, des processions. Le chant des enterremens se trouve dans le *Rituel*. (M. l'abbé Feytaou.)

ANTI-PHONIER ou **ANTI-PHONAIRE**. Les savants en contrepoint ecclésiastique, estiment particulièrement l'*antiphonaire* de Citeaux, que S. Bernard fit corriger avec beaucoup d'application & de soin dans le onzième siècle. Il y fixa, d'une manière stable, le ton de plusieurs antiennes, qui étoit encore indécis. Voyez dans les *Œuvres de S. Bernard le Traité du chant, ou corrections de l'antiphonaire, édition de Paris, tome 2*. (M. Ginguené.)

A-PLOMB, terme métaphorique qui indique de la précision dans la mesure, soit pour la voix, soit pour les instrumens. On chante d'*a-plomb*, lorsque l'on fait sentir sans dureté, mais avec une juste rigoureuse, les tems forts de chaque mesure. Tel violon manque d'*a-plomb*, parce qu'il traîne, parce que, donnant à quelques notes trop de valeur, il ne se trouve pas arrivé avec les autres au commencement de la mesure, & les oblige à la ralentir ou à manquer d'ensemble. Quelques personnes désapprouvent l'emploi de cette expression qui nous semble cependant présenter une image fort juste. (M. Framery.)

APODIPNE ou **APODEIPNE**, (*Musiq. des arts.*) chansons des Grecs pour l'après-souper. Les latins les appelloient *post-cœnia*.

APOTHETE ou **APOTHETUS**, (*Musique ancienne*) nom d'un air de flûte des anciens. Voyez *Flûte*.

APOTOME, *f. m.* Ce qui reste d'un ton majeur

après qu'on en a retranché un limma, qui est un intervalle moindre d'un comma que le semi-ton majeur; par conséquent l'*apotome* est d'un comma plus grand que le semi-ton moyen. Voyez *Comma, Semi-ton*.

Les Grecs qui n'ignoroient pas que le ton majeur ne peut, par des divisions rationnelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manières. Voyez *Intervalle*.

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore ou plutôt par Philolaus, son disciple, résulteroit le dièse ou limma d'un côté, & de l'autre l'*apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187. La génération de cet *apotome* se trouve à la septième ut dièse, en commençant par ut naturel; car la quantité dont cet ut dièse surpasse l'ut naturel le plus rapproché, est précisément le rapport que je viens de marquer. Les anciens donnoient encore le même nom à d'autres intervalles. Ils appelloient *apotome* majeur un petit intervalle que M. Rameau appelle quart de ton enharmonique; lequel est formé de deux sons, en raison de 127 à 128, & ils appelloient *apotome* mineur l'intervalle de deux sons, en raison de 2025 à 2048; intervalle encore moins sensible à l'oreille que le précédent. Jean de Muris & ses contemporains donnent partout le nom d'*apotome* au semi-ton mineur, & celui de dièse au semi-ton majeur. Ce mot est dérivé du verbe grec *ἀποτίωω* *abscondo*, je retranche. (J. J. Rousseau.)

APPOGGIATURA, *f. f.* Sorte d'agrément que nous nommons en italien, depuis que nous cherchons à le faire à la manière italienne. Il vient du verbe *appoggiare*, appuyer, parce que la voix s'appuie sur la note au-dessus ou au-dessous de celle qu'elle veut faire entendre. L'*appoggiatura* donne au chant beaucoup de moelleux & de douceur; c'est une raison pour ne la pas employer dans les chants fiers, majestueux, dans les morceaux bouffons de basse-taille, dans tous ceux qui exigent de la franchise, de la simplicité.

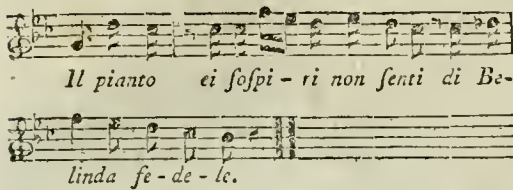
L'*appoggiatura* en dessous a plus de langueur & de mollesse; celle en dessus a plus de grace & de piquant.

On fait l'*appoggiatura* en dessus, sur le tems fort d'une mesure; dans le récitatif italien, elle est nécessaire pour diminuer la dureté de quelques intervalles, comme de ceux de tierce en descendant. Ainsi dans cet exemple :

Il piano ei s'ispirò non senti di Es-

Is. la d'Amors
De Sacchini
lin - da se - de - la.

Il faut chanter cette phrase comme si elle étoit écrite ainsi :



Les chanteurs italiens sont si habitués à cette manière de chanter le récitatif, que les compositeurs négligent de l'écrire.

On devoit l'écrire toujours pour nos chanteurs françois, qui, faute de savoir la pratiquer où elle est nécessaire, donnent à quelques passages de récitatif une extrême dureté. C'est au surplus la seule espèce d'agrément que l'on doit s'y permettre. (*M. Framery.*)

APPRECIABLE, *adj.* Les sons *appréciables* sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson & calculer les intervalles. M. Euler donne un espace de huit octaves, depuis le son le plus aigu jusqu'au son le plus grave, *appréciable* à notre oreille; mais ces sons extrêmes n'étant guère agréables, on ne passe pas communément dans la pratique les bornes de cinq octaves, telles que les donne le clavier à ravalemment. Il y a aussi un degré de force au-delà duquel le son ne peut plus s'apprécier. On ne sauroit apprécier le son d'une grosse cloche dans le clocher même; il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer; de même les sons d'une voix qui crie, cessent d'être *appréciables*; c'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux. A l'égard du bruit, il ne s'apprécie jamais; & c'est ce qui fait sa différence d'avec le son. Voyez *bruit & son*. (*J. J. Rousseau.*)

APPRECIABLE. M. Euler a probablement déterminé, de la manière suivante, l'étendue des sons *appréciables*. Le plus grand tuyau, c'est-à-dire le plus grave d'un grand orgue, le trente-deux pieds est de deux octaves plus grave que l'*ut* le plus grave du clavecin; & le tuyau le plus aigu, l'*ut* aigu de la doublette est de deux octaves plus aigu que l'*ut* le plus aigu du clavecin: or de l'*ut* le plus grave à l'*ut* le plus aigu du clavecin, il y a un intervalle de quatre octaves; ajoutez-y deux octaves au grave & deux octaves à l'aigu, vous aurez les huit octaves en question.

Pour que la démonstration fût complète, il faudroit avoir démontré qu'on ne peut faire parler un tuyau moindre d'un pouce & demi; car l'*ut* le plus aigu de la doublette n'a que cette longueur; or les serinettes prouvent le contraire. (*M. l'abbé Feytaud.*)

APPUYÉ. (*Trille*) *Musique*. Quelques musiciens appellent *trille appuyé*, celui qu'on ne commence

pas brusquement, mais qu'on prépare en quelque sorte de la note supérieure. Dans quelque cas on peut aussi préparer le *trille appuyé* de la note inférieure. Voyez *Appogiatura*.

APYCN, *adj. plur.* Les anciens appelloient ainsi dans les genres épais trois des huit sons stables de leur système ou Diagramme, lesquels ne touchoient d'aucun côté les intervalles ferrés; savoir la proflambanomène, la nète synnéménon & la nète hiperboléon. Ils appelloient aussi *apycnos* ou *non épais* le genre diatonique, parce que dans les tétracordes de ce genre, la somme des deux premiers intervalles étoit plus grande que le troisième. Voyez *épais*, *genre*, *son*, *tétracorde* (*J. J. Rousseau.*)

ARABES. (*Musique des*) Un peuple sensible, ingénieux, né pour les arts, pour les sciences, pour tout ce qui frappe l'imagination, émeut l'âme ou éclaire l'esprit, ne pouvoit être un peuple étranger à la musique, qui, étant en même-tems art & science, parle également à toutes ces facultés. Aussi l'histoire des Arabes nous apprend-elle que chez eux elle a toujours été en honneur, & qu'elle a fait souvent les plaisirs ou même l'occupation de leurs plus illustres souverains.

Le fameux calife Haroun el Raschid ne dédaigna point d'avoir pour ami & pour confident Ishac, le plus célèbre joueur de luth qu'eût encore en l'*Arabie*.

Abou-Giaffer l'Abasside composa lui-même des airs qui sont encore aujourd'hui les délices de la nation sur laquelle il a régné.

On a donné le nom d'Orphée de l'*Arabie* à l'un de ses califes, Abou-Nassar Mohamed el Farabi, qui fut non-seulement musicien, mais grammairien, médecin & astronome. Il excelloit, dit-on, dans la peinture des passions, & dans l'art de les faire passer au fond de l'âme de ses auditeurs. Pour faire juger de leur sensibilité ou de l'habileté du calife, il suffit de dire qu'il n'employoit, pour produire ces grands effets, que des morceaux de bois joints ensemble, sur lesquels il tendoit des cordes. Il est vrai que la lyre de l'autre Orphée ne nous paroît pas aujourd'hui lui avoir fourni des moyens beaucoup plus puissants.

Les poésies Arabes sont remplies d'éloges de la musique; & les historiens mêmes de ce peuple, ami du merveilleux, sont aussi emphatiques & aussi exagérés sur ces éloges que les poètes.

Ils ont dans la nature de leur musique des choses communes avec celle des autres peuples orientaux; ils en ont qui leur sont particulières.

Leur musique est divisée en deux parties, le *télif* (composition) qui est la musique considérée relativement à la mélodie, & l'*ikâa* (chûte des sons) qui est la cessation mesurée de cette mélodie, & qui ne regarde que la musique instrumentale.

La musique des Arabes est composée de *modes* ou de certaines phrases de chant, comme celle des Persans.

fans. Voyez *musique des Persans*, & ils ont pris de ces derniers les noms de leurs principaux modes.

Ces modes principaux sont au nombre de quatre, qu'ils nomment *ouffoul*, racines; ce sont:

1. Le *rast* ou mode droit.
2. L'*irak* ou mode de Chaldée.
2. Le *ziraskend*.
3. Et l'*isfehan* ou mode de la capitale de Perse.

Chacun de ces quatre modes a, selon les philosophes *Arabes*, une propriété différente & très-marquée. Le mode *irak*, par exemple, agite l'ame & la trouble; le *ziraskend* y fait naître l'amour, &c.

Ces modes ont huit dérivés, appelés *fourouï*, rameaux; lesquels ont, presque tous, pris leurs noms de quelques villes ou pays, de quelques princes, sans doute amateurs de la musique, ou enfin de quelques grands hommes, dont ils perpétuent la mémoire.

Les deux dérivés du mode *rast* sont le *zenkela*, qui signifie, en Persan, une sonnette; & l'*isfchak*, qui convient à l'amour presque autant que le *ziraskend*.

Ceux du mode *irak* sont le *maïah* & l'*abou selèik*; on croit que ce dernier porte le nom d'un fameux musicien *Arabe*.

Ceux du *ziraskend*, sont le *Bouzkrouk*, nom d'un roi de Perse, dont le regne commença l'an 1124 de l'ère chrétienne; & le *rehauï*, que les orientaux mettent au premier rang de modes dérivés.

Enfin ceux de l'*isfehan* sont le *noui*, qui signifie gazouillement des oiseaux; & le *Houffèin*, nom d'un fils d'Aly, tué l'an 61 de l'Hégire, & mis, par les Persans, au nombre des martyrs.

Après ces huit modes *fourouï*, viennent les six modes *evazat*, c'est-à-dire mixtes ou composés.

1. Du *rast* & de l'*irak* se forme le *nevrouz* ou nouveau jour, nom que les Persans donnent au premier de leur année, jour de l'équinoxe du printemps.

2. Du *ziraskend* & de l'*isfehan* se compose le mode *schehenaz*, dont le mouvement est doux & agréable.

3. Du *bouzkrouk* & du *zenkela* naît le *selmeck*.

4. Du *rehauï* & du *houffèin* est dérivé le *zerkeschi*, nom d'une étoffe tissue de fils d'or, par lequel on a voulu marquer la beauté & la richesse de ce mode.

5. Le *maïah* & l'*abou selèik* ont donné le mode *higiaz*. *Higiaz* est l'Arabie pétrée, où se trouve la mecque. La douceur & la gaieté de ce mode sont consacrées dans une chanson *arabe*.

6. Du *noui* & de l'*isfchak* dérive le mode *goufcht*, qui veut dire timbale d'airain.

Musique. Tome 1.

A tous ces modes principaux, dérivés & composés, il fait joindre encore les sept modes nommés *bouhour*, c'est-à-dire *mers*. Il y en a sept. Ce sont autant de phrases musicales, dont chacune commence par l'un des sept intervalles qui composent l'échelle ou gamme *arabe*.

C'est encore des Persans que les *Arabes* ont pris & le nom général de ces intervalles, qui est *ghiah*, & les noms de nombre qui servent à les désigner, *jek*, un, *dou*, deux, *si*, trois, *tchar*, quatre, *penj*, cinq, *schesch*, six, *heft*, sept.

Ils nomment donc *iekghiah* le premier de ces modes, commençant au premier intervalle, *doughiah*, celui qui commence par le second, &c.

Leur manière de noter la musique est de former un carré long, coupé par sept lignes droites, & faisant, avec les deux lignes des extrémités supérieure & inférieure, huit intervalles. Le plus haut de ces intervalles est rempli par ce titre: *el bouïd bil koull*; c'est-à-dire, intervalle dans tous les tons, & les sept autres, en commençant par le plus bas, contiennent les sept noms de nombre persans.

FIGURE DU MODE ARABE.

	<i>el bouïd bil koull.</i>
7	Heft.
6	Schesch.
5	Penj.
4	Tchar.
3	Si.
2	Dou.
1	Jek.

Chacune de ces lignes, ainsi que le nom de nombre qui est au-dessus, est d'une couleur différente; & cette couleur est aussi importante à retenir que le nom & l'intervalle.

Jek doit être verd, couleur d'année;
 dou rouge, couleur de rose.
 fi bleu, semblable à l'aristoloche.
 rchar peint de couleur de violette.
 penj jaune, semblable à la camomille.
 schesch d'un noir d'ambre.
 heft d'un bleu clair.

Quelquefois, malgré l'origine persane de leur musique, les Arabes emploient, pour en marquer les intervalles, les lettres de leur alphabet, au lieu des noms de nombre persans,

alif	au lieu de	iek.	1.
be		dou.	2.
gim		fi.	3.
dal		rchar.	4.
hé		penj.	5.
waw		schesch.	6.
zain		heft.	7.

Il y a un rapport étonnant entre ces sept degrés & la gamme italienne : ce rapport surprend encore davantage si l'on examine les trois différents caractères par lesquels est désigné chaque intervalle de cette espèce d'échelle ou de gamme, que les Arabes appellent *dour. mofissal*, perles séparées.

alif	mim	lam	— A. mi la.
be	fe	sin	— B. fa si.
gim	fad	dal	— C. sol do.
dal	lam	rē	— D. la re.
he	sin	mim	— E. si mi.
waw	dal	fe	— F. ut fa.
zain	re	fad	— G. re sol.

Rapport des lettres arabes aux notes de musique.

alif	répond à la note	la.
be	si.
gim	do ut.
dal	re.
hé	mi.
waw	fa.
zain	sol.

Les notes ou degrés ainsi établis dans ces sept cases ou intervalles, il a fallu marquer la note par où l'on doit commencer; celles auxquelles il faut passer ensuite successivement, & enfin la note sur laquelle le chant se termine; il a fallu désigner aussi l'élevation & l'abaissement, la rapidité & la lenteur. Les Arabes ont inventé pour cela des signes ou abréviations qui, exprimés & traduits en caractères françois, signifient :

<i>makhadz</i> ,	intervalle de la première note.
<i>tertib</i> ,	degré ou note.
<i>sooud</i> ,	élévation.
<i>sooud bil esrá</i> ,	élévation avec vitesse.
<i>houbouth</i> ,	descente.
<i>houbouth bil tertib</i> ,	descente par degrés.
<i>houbouth bil esrá</i> ,	descente avec vitesse.
<i>sevián</i> ,	vite.
<i>thafr</i> ,	saut.
<i>ask</i> ,	marche rapide.
<i>rikz</i> ,	dernière note de l'air.

La lettre ou le caractère qui sert à exprimer ces mots par abréviation, est toujours de la même couleur que la ligne sur laquelle on la place.

Les Arabes appellent la musique la science des cercles, *ilm el odawar*, parce qu'ils placent dans un cercle le carré long où sont notés leurs modes. Cette méthode ne peut être bonne que pour une musique aussi simple & aussi bornée que celle de ces peuples.

On n'en citera qu'un morceau, qui suffira en même-temps pour éclaircir ce qui est dit ci-dessus des signes dont ils se servent, & pour faire, sinon connoître, du moins entrevoir le genre de musique exprimé par ces signes.

C'est le mode *zirafkend*, regardé en Arabie comme très-propre à faire naître l'amour. On craint bien que le lecteur ne retrouve rien ici de cette propriété.

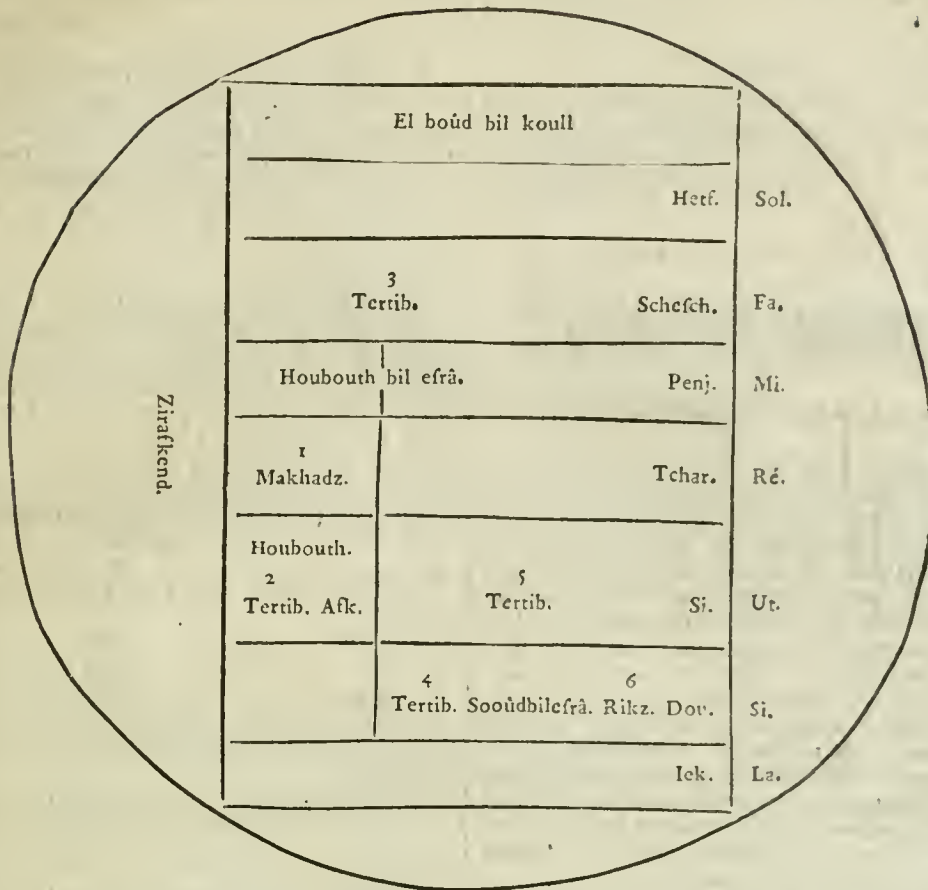
On a cru devoir se dispenser de donner le cercle avec ses caractères arabes; mais on n'a pas mis non plus des mots françois à la place. On a pris un juste milieu en y plaçant en caractères européens les mots arabes, dont on donne ensuite l'explication; ce qui a paru nécessaire pour faire mieux sentir l'application de tout ce qui précède.

On s'est aussi écarté en plusieurs points de l'explication citée par M. de la Borde, dans son *essai sur la musique*, où sont puisés presque tous les détails employés dans cet article.

M. de la Borde l'a cependant tirée d'un manuscrit arabe de *Schimseddin el Saidahi el Dimeschki*; mais ayant eu quelque peine à déchiffrer ce mode selon cette explication, dans laquelle on soupçonne même quelques fautes, on s'est cru permis de suivre une route un peu différente.

Ce qui ne diminue rien de la vénération qu'on doit avoir pour *Schimseddin el Saidavi el Dimeschki*.

CERCLE DU MODE ZIRAFKEND:

*Explication.*

Au premier degré est placé le titre commun à tous les modes, *el boûd bil koull*, intervalle dans tous les tons.

A droite, dans chacun des intervalles, sont les noms de nombre Perfans, répondant aux notes qui sont marquées en dehors du carré.

Les autres mots répandus dans les intervalles indiquent les notes qu'on doit chanter, & comment on doit passer de l'une à l'autre.

Selon la table précédente, *makhadz* signifie la première note; & remarquez qu'à l'exception de cette première note *makhadz*, & de la dernière *rikz*, toutes celles où l'on doit s'arrêter sont désignées par *tertib*, note.

Pour faciliter la lecture de ce mode, chacune des notes est ici marquée d'un chiffre, selon l'ordre où elle doit être chantée. Ce chiffre n'est point dans l'original *Arabe*.

Le mot *makhadz* se trouve dans l'intervalle *tchar*, (quatre) qui répond à notre *ré*; le mode *zirafkend* commence donc par un *re*.

Au dessous, & dans l'intervalle *si* (trois), on lit *houbouth*, descente, & plus bas *tertib*, note; ce qui veut dire: descendez à la note de l'intervalle *si*, (trois) qui répond à l'*ut* de notre gamme; ainsi la seconde note est *ut*.

Après *tertib*, & sur la même ligne, est écrit *afk*, marche rapide; c'est-à-dire, allez rapidement ou vous conduit la ligne ascendante, qui s'élève jusqu'à l'intervalle *schefsch* (six): vous y trouverez *tertib*, note, qui, placé dans cet intervalle, est un *fa*.

Nota. Au lieu d'*afk*, marche rapide, le musicien auroit pu employer aussi *soûd bil efrâ*, élévation avec vitesse; mais *afk* est plus court.

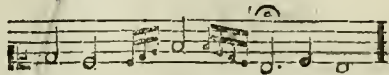
Dans l'intervalle au-dessous est écrit *houbouth bil efrâ*, descente avec vitesse. Descendez donc rapidement jusqu'à l'extrémité de la ligne perpendicu-

laire, qui ne s'arrête qu'à l'intervalle *dou* (deux), répondant à notre *fi*, où se trouve *tertib*, note.

Sood bil esâ, écrit au même intervalle, & qui signifie *elevation rapide*, indique qu'il faut monter avec vitesse à *tertib*, qui se trouve à l'intervalle *fi* (trois), répondant à notre *ut*.

Quoique le signe *houkouth*, descente, ne soit pas sous cette note, on voit cependant qu'il faut descendre sur la dernière *rikz*, placée au même intervalle *dou*, qu'on venoit de quitter. C'est donc sur cette note, qui répond à notre *fi*, que se termine le mode *zirafkend*.

On peut le noter ainsi à notre manière :



On avouera que cette méthode est beaucoup plus expéditive.

J'ai rendu l'*elevation rapide* & la *descente rapide*, par deux traits de petites notes qui unissent celle d'où l'on part à celle où l'on arrive, parce que les *Arabes*, non plus que les autres orientaux, ne passent jamais d'un intervalle à un autre, soit en montant, soit en descendant, sans parcourir & faire entendre tous les intervalles intermédiaires. Ces trainées de voix continues, qui nous paroissent insupportables, sont, selon eux, le charme de la musique & la grace du chant.

Je n'aurois même pas dû noter ces traits diatoniquement, & au naturel, ni passer sans adoucement de chacune des autres notes à la note suivante. C'est toujours chromatiquement, ou plutôt enharmoniquement, qu'ils montent & descendent. D'*ut* à *ré* ils comptent quatre intervalles, autant de *ré* à *mi*, & de *mi* à *fa*, deux intervalles.

S'ils employoient ce genre avec sobriété, cela pourroit expliquer une partie des effets merveilleux que les *Arabes* attribuent à leur musique, & qui ne sont guères plus étonnants que ceux que les anciens prétendoient aussi résulter de leur système enharmonique. Si le chromatique, employé dans nos concerts, parvient à nous attendrir, l'enharmonique n'a-t-il pas pu produire, sous un beau ciel, des effets mille fois plus suprenants?

D'ailleurs nos instruments ont des sons aigus qui peuvent donner 7520 vibrations en une minute, tandis que les cordes graves de quelques instruments *Arabes* pourroient n'en donner que trente dans le même espace de temps, & que leurs cordes les plus aigues n'en donnent pas la cinquantième partie des nôtres. La succession rapide de nos sons ne fait le plus souvent qu'étonner notre oreille, tandis que le son lent porte au tympan des *Arabes* une impression moins passagère & beaucoup plus profonde.

Ils ne connoissent point l'harmonie, & dans leurs concerts, toutes les parties jouent à l'unisson, ou à l'octave. Seulement sur les instruments à

cordes, ils les font quelquefois résonner toutes ensemble pour faire plus d'effet ou du moins plus de bruit; ce qui nécessairement produit une discordance dont ils ne s'aperçoivent pas, parce qu'ils n'ont aucune idée des accords.

Le nombre de leurs instruments est considérable; nous n'en connoissons qu'une partie; encore n'avons-nous de cette partie qu'une idée assez imparfaite. Voici ceux qui nous sont le plus connus.

Le *rebab* ressemble à ce que nous appellions une pandore; sa forme est celle d'une tortue; le manche est rond; les trois cordes sont de crin, droites, & non tressées. On en joue avec un archet, en le tenant sur les genoux.

Le *tambour*, espèce de mandoline à long manche. Le corps est petit, la table sans ouverture. Une seule quie ronde & fort étroite est pratiquée sur un des côtés; il est de deux espèces. Le grand *tambour* n'a que deux cordes de laiton tressées, à la quinte l'une de l'autre; mais il a une centaine de touches pour varier les tons en démanchant. Les deux cordes du petit sont de laiton uni, & chacune de ces deux cordes est triplée. Ce sont donc trois cordes à l'unisson, montées à la quinte de trois autres; mais le petit *tambour* n'a que treize touches. On le pince avec une écorce d'arbre ou une plume.

Le *douff*, composé d'un cercle sur lequel est tendue une membrane, est comme notre tambour de basque. Il est aussi entouré de grelots de cuivre. Les *Arabes*, qui en sont les inventeurs, ont pu le communiquer aux Espagnols, & ceux-ci aux Basques.

Le *sanj* ressemble à notre psalterion; sa forme est triangulaire; sa table a deux quies; ses cordes sont de laiton ou de boyau; on les pince avec des doigts.

Le *karour* est tout semblable au *sanj*.

Le *naï* est une flûte percée de trous, dont le corps est de roseau & l'embouchure de corne. C'est au son du *naï* que dansent les Derviches. Deux ou trois musiciens sont placés dans une galerie qui regne autour de la mosquée. L'Iman est au milieu de ses Derviches; il donne le signal, les *naï* se font entendre, & les Derviches se mettent à Pirouetter avec une extrême vitesse. L'Iman fait un autre signe, les flûtes se taisent, les Derviches s'arrêtent & restent en attitude.

Le *oud* ou *âoud* est un véritable luth. Voici sa généalogie, selon les étymologistes. Les *Arabes* prononcent avec leur accent *elaoud*. Les Espagnols, retranchant la première lettre, ont prononcé *laoud*. Les Italiens l'ont adouci, selon le génie de leur langue, & ils ont dit *liout* ou *liutto*, & nous l'avons reçu d'eux en prononçant *luth*. Le *oud* est l'instrument chéri des *Arabes*; ils ne se contentent pas de lui attribuer les plus grands effets; ils en assignent à chacune de ses cordes.

Il en a quatre, dont voici les noms, l'accord & les propriétés.

Le *zir* ou chanterelle est la plus fine ; on la monte au ton le plus haut.

Le *mesni mothlik* ou seconde corde , à la quarte au-dessous du *zir*.

Le *mosfellets* à la tierce au-dessous du *mesni* , & le *bem* à la quarte au-dessous du *mosfellets*.

Les philosophes *arabes* comparent le *oud* à la nature & ses cordes aux quatre éléments.

Le *zir* , disent-ils , ressemble au feu par ses sons aigus & pleins de chaleur ; le *mesni* à l'air par ses sons légers ; le *mosfellets* à l'eau par sa froideur , & le *bem* à la terre par sa pesanteur & sa gravité.

Ce n'est pas au plaisir seul que peuvent servir les sons de l'*oud* , c'est encore au rétablissement de la santé , & c'est le plus gravement du monde qu'un auteur *arabe* vous dit que les sons du *zir* peuvent guérir les phlegmatiques ; que le *mesni* est souverain pour la mélancolie & les vapeurs noires les plus invétérées ; que le *mosfellets* rend la santé aux jeunes gens des deux sexes atteints de la jaunisse ou des pâles couleurs ; & qu'enfin les personnes d'un tempérament trop sanguin se trouvent soulagées dès qu'elles entendent le *bem*.

Mais , pour opérer tous ces prodiges , il faut savoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix ; c'est-à-dire posséder à fond la seconde partie de la musique *arabe* , nommée *ikari* ou chute des sons.

Un musicien habile doit donc non-seulement connoître tous les différents modes , & savoir les employer à propos ; il doit encore être exercé aux divers pincements qui , selon ces peuples sensibles , donnent à l'instrument des expressions entièrement différentes.

Ils ont donné à ces pincements les noms des pieds de leur prosodie. Le *tsakil* est le pied grave , le *khassif* est le pied léger , le *makhouri* ressemble au roucoulement du ramier , le *remel* au chant du franc colin , &c.

Pour passer d'un mode à un autre le musicien fait une pause mesurée après le premier , & passe , sans autre préparation , au mode le plus analogue. C'est en employant avec adresse , & en combinant ensemble les modes & les pincements qu'il parvient à inspirer à ses auditeurs les sentiments les plus opposés. Dans un festin , par exemple , il commencera par les modes qui inspirent le courage , la libéralité , la noblesse , accompagnés du pincement *tsakil*. Il passera ensuite aux modes de l'amour & de la volupté , avec le pincement *remel* ; de là aux modes gais & légers , en s'accompagnant du *makhouri* , pincement favorable à la danse ; & quand il s'apercevra que l'ivresse commence à s'emparer des convives , il les conduira au sommeil par un mode tranquille & doux , & par le pincement grave ou *tsakil*.

À la distance de lieux , d'idées & de sensations où nous sommes des *Arabes* , nous ne pouvons

nous former une perception juste de tous ces effets , dont il faut sans doute beaucoup rabattre. Nous devons seulement penser qu'un peuple qui attribue à chaque phrase de chant , (car leurs modes ne sont pas autre chose) à chaque instrument , à chaque corde , & même à chaque manière de pincer cette corde , une expression particulière , & de s'exagérer à ce point des nuances si délicates , est doué d'une sensibilité différente de la nôtre. (*M. Girguend.*)

ARBITRIO. Voyez *Cadenza*.

ARC, (*Musique.*) On trouve quelquefois ce mot dans de vieux auteurs pour *archet*.

ARCHET, *f. m.* Il appartient à l'art de la lutherie de décrire la forme & la composition de cette partie accessoire de quelques instruments. Nous nous bornerons à dire quelques mots sur son usage dans l'exécution musicale.

L'art de tenir son *archet* , de le poser & de le conduire sur les cordes , est ce qu'il y a de plus difficile dans l'étude des instruments où on l'emploie , comme le violon , le violoncelle , &c. C'est de là que dépendent la force , la douceur , l'intensité du son. Il faut avoir l'attention de ne pas trop appuyer sur la corde , au point de la faire plier : alors le son seroit aigre & dur. Il ne faut pas non plus le promener trop légèrement , le son seroit sifflant & trop foible. Le juste point est d'appuyer assez pour que le crin s'étende de toute sa largeur sur la corde. Il faut éviter aussi de jouer trop près du chevalet : quand on en est trop loin , on ne produit que des sons étouffés : il faut , pour rendre de beaux sons , promener son *archet* de toute sa longueur , suivant une ligne qui soit bien perpendiculaire avec les cordes. Nous n'entendons pas plus loin ces observations qui sont connues de tous les bons maîtres , & qui ne sauroient tenir lieu de leurs leçons.

On dit qu'un homme à un bel *archet* pour signifier qu'il en tire tout le parti possible. On dit qu'il n'a point d'*archet* lorsqu'il le conduit mal sur les cordes , & qu'il n'en fait tirer que des sons maigres , fecs & détachés. (*M. Framery.*)

ARCO, ARCHET, *f. m.* Ces mots italiens , *con l'arco* , marquent qu'après avoir pincé les cordes , il faut reprendre l'*archet* à l'endroit où ils sont écrits. (*J. J. Rousseau.*)

ARDAVALIS ou HARDAVALIS, (*Musique instr. des Hebreux.*) Bartoloccius , dans sa grande bibliothèque rabbinique , tome II , parle de cet instrument de musique d'après plusieurs rabbins . qui disent qu'on ne le trouvoit point dans le sanctuaire : cet auteur veut que l'*ardavalis* soit une orgue hydraulique , & que ce nom même soit le mot grec *hydraulis* corrompu , ce qui paroît assez probable.

ARIA, Ce terme , emprunté de l'italien , a-

partient également à la poésie & à la musique. En poésie, c'est un petit morceau lyrique, une strophe à chanter pour l'ordinaire à deux reprises. En musique, c'est l'air noté, tel qu'il doit l'être pour le chant.

Dans un drame musical, les sentimens s'élevont souvent à un tel degré de force, les passions deviennent si vives, que, pour se soulager, il faut leur accorder un libre essor; tel est le but de l'*aria*. Le poète choisit pour cet effet un metre lyrique; mais entre un grand nombre de pensées & d'expressions qui se présentent d'elles-mêmes, il n'en choisit que quelques-unes, & précisément celles qui dépeignent en peu de traits la passion entiere, ou qui du moins mettent le musicien sur la voie d'achever le tableau.

Comme l'*aria* est destinée au chant, & à un chant enrichi de tous les ornemens de la musique, il est évident que le sujet en doit être une effusion du cœur. Car ce n'est que dans ces épanouissemens qu'il est naturel à l'homme de substituer le chant au langage ordinaire. L'*aria* ne differe de l'ode & de l'élegie qu'en ce qu'elle peint le sentiment en moins de traits, qu'elle le concentre pour ainsi dire en un seul point.

Ainsi l'*aria* ne veut point de poète médiocre. Il faut qu'il sache saisir le sentiment dans toute son étendue, & le rendre en peu de mots, mais choisis & coulans. Une passion trop véhémence & trop inquiète en même-tems, qui cherche à se répandre & à extravaguer de tous côtés, n'est pas propre à l'*aria*, parce qu'on n'y sauroit observer l'unité de sentiment que ce genre de composition exige. C'est aux accompagnemens à exprimer les passions fougueuses.

L'*aria* est composée de deux parties, ou de deux propositions. La premiere renferme l'expression générale du sentiment, & la reprise en fait l'application particulière au sujet, ou en indique la modification précise: par cette distribution le compositeur a l'occasion de mieux développer l'expression. Au reste l'ordre des parties peut aussi être renversé. Mais en général l'*aria* la plus parfaite est celle où la premiere partie fait une antithèse avec la seconde.

La théorie musicale de l'*aria* n'est pas, à beaucoup près, aussi perfectionnée que la théorie poétique: ici, comme dans plusieurs autres cas, le compositeur n'a point de règles bien solidement établies.

Quant à la forme extérieure, les compositeurs italiens ont introduit une mode qui a passé en loi, ou peu s'en faut. La musique instrumentale débute par un prélude qu'on nomme la *ritournelle*. Cette courte symphonie exprime le sentiment général qui doit régner dans l'*aria*: vient ensuite la voix qui chante seule la premiere partie de l'air assez uniment, & d'un bout à l'autre, après quoi elle en répète les périodes & les décompose. Puis le chanteur reprend haleine pendant quelques instans, & cette pause est remplie par les instrumens qui

répètent les principales expressions du chant. La musique vocale recommence. Le chanteur analyse de nouveau les mots de la premiere partie, & appuie principalement sur ce qui fait l'essentiel du sentiment. Il acheve de chanter cette reprise; & quand il a fini, les instrumens continuent le même sujet pour donner à l'expression du sentiment toute la force dont elle est susceptible. Ainsi finit la premiere partie.

La seconde partie se chante tout uniment, sans les fréquentes répétitions & les décompositions multipliées qu'on se permet dans la premiere partie. Seulement dans les petites pauses que le chanteur fait, les instrumens appuient & forment l'expression du chant. Quand celui-ci a fini, la musique instrumentale joue une seconde ritournelle, après quoi la voix reprend la premiere partie de l'air, & la chante une seconde fois avec la même étendue & les mêmes répétitions.

Il faut convenir que cette méthode est judicieuse & très-conforme au but de la musique. Le chanteur, un peu fatigué par le récitatif qui précède l'*aria*, a le tems de prendre haleine pendant la ritournelle, & de se préparer au chant; & les auditeurs sentent réveiller leur attention: la ritournelle les dispose d'avance à l'impression que le chant doit faire sur eux. Cependant les compositeurs ne s'astreignent pas toujours à cet usage. Quelquefois le chant commence sans aucune préparation; & dans certaines conjonctures, lorsque la passion est violente, cette méthode est plus naturelle, & l'effet en est plus sûr. Tous ceux qui ont entendu chanter l'*aria*: *O numi consiglio*, &c. dans l'opéra de *Cinna* ont eu l'occasion de s'en convaincre.

C'est aussi avec raison qu'on fait d'abord chanter de suite la premiere partie de l'*aria*, presque sans aucun accompagnement. Par ce moyen on saisit rapidement le sujet général qui doit nous occuper, & l'on se dispose à entrer dans les sentimens du poète & du compositeur. Alors les répétitions du chanteur viennent à propos, pour appuyer sur les expressions les plus énergiques, & les ramener en plusieurs manieres différentes, & sur des tons toujours variés.

Ces répétitions sont dans la nature du sentiment; il revient sans cesse sur l'objet qui l'occupe, & l'envisage sous toutes ses faces. Et ce n'est aussi que par des impressions redoublées que l'auditeur peut être vivement ému. La musique instrumentale acheve de frapper les derniers coups.

Comme la seconde reprise n'est pour l'ordinaire qu'une application particulière de la premiere, où le sentiment s'est pleinement développé, elle n'exige pas que le chanteur y insiste beaucoup. Le compositeur se contente ordinairement de changer le mode ou la mesure, pour donner un nouveau tour à la même expression.

La *da-capo*, ou la répétition de la premiere partie, n'a probablement d'autre motif que le desir de faire entendre une seconde fois un chant bien expressif.

Les impressions de la musique passent rapidement ; la répétition les fortifie & les rend plus durables. Mais pour que cette répétition ne sorte pas de la vraisemblance, il faut que le poëte & le compositeur aient arrangé l'*aria* de manière que sa véritable fin soit réellement placée au bout de la première partie. La chose n'est pas aisée, parce qu'une fin trop marquée rendroit la seconde partie inutile ; elle paroi-
troit déplacée. La répétition la plus naturelle est celle qui est amenée par la manière dont la seconde reprise finit ; si elle se termine par une question dont la première partie contient la réponse, ou, en général, si elle excite une attente à laquelle la première reprise satisfait, la répétition n'aura rien que de très-vraisemblable.

Il n'y a, au reste, que les artistes médiocres, ceux qui ne connoissent d'autres règles que l'usage, qui s'astreignent servilement à la pratique ordinaire. De là viennent ces *aria* froides & insipides que l'on entend quelquefois. Le poëte n'y a mis que des pensées triviales & plates. Le compositeur s'attachant à les répéter, à les analyser, comme il a vu qu'on le fait lorsqu'il y a des sentiments intéressants à exprimer. D'autres, avec la même simplicité, ont recours à la musique instrumentale pour lui faire dire ce que la voix devoit seule rendre d'une manière touchante & énergique ; c'est que ces compositeurs ont observé qu'en certains cas, lorsque le chant a donné à l'expression toute la force dont il est capable, les instruments remplissent sa place pendant une petite pause de la voix, appuient l'expression du sentiment & y ajoutent encore ; cette observation les induit à placer des pauses sans nécessité, pour faire exécuter à la musique instrumentale quelques tirades inutiles, surchargées d'agrémens, ou qui ne signifient rien, ou qui disent le contraire de ce que le chanteur exprimait. Ils ontrent pour l'ordinaire les roulades & les tremblements.

Un compositeur habile ne s'attache pas si servilement à la forme, qu'il ne sache s'en affranchir dès que la nature du sujet l'exige. Il n'a en vue que l'essentiel de l'expression. C'est le sentiment qui règle le chant ; tantôt il sera fort, simple & sans ornement ; tantôt riche, nombreux & varié : ici rapide & véhément ; ailleurs doux & moëlleux. Les passions sérieuses & chagrines ne veulent ni tirades ni roulemens, & le compositeur judicieux ne prodigue pas toutes les richesses de la musique sans de bonnes raisons. Il n'emploie pas tous les instrumens à la fois ; il ne prend jamais que ceux que l'expression demande.

Neus renvoyons le chanteur au traité de *Tosi* sur l'étude de son art ; il suffira de lui recommander ici l'attention aux règles qu'il doit se proposer.

Une des principales, c'est que le chanteur se souvienne toujours qu'il ne chante pas dans la vue de faire admirer aux assistants son habileté, mais dans le but de leur présenter l'image exacte d'un

homme pénétré de tel ou tel sentiment. Mieux il réussira à faire oublier qu'il n'est que chanteur & qu'acteur, plus il s'assurera un applaudissement légitime. Ce n'est pas son gosier, c'est son cœur que les gens de goût veulent admirer. Des qui s'aperçoivent qu'on leur fait perdre l'objet principal de vue, pour les étonner par des coups de l'air, ils se refroidissent, & le charme de l'illusion est détruit.

L'application la plus sérieuse du chanteur doit être de bien saisir le véritable caractère de l'*aria*, & d'entrer exactement dans toutes les pensées du poëte & du compositeur, afin de pouvoit rendre chaque syllabe, chaque ton avec la plus grande vérité. S'il a en outre assez de capacité pour renforcer l'expression par de nouveaux tons, il lui est permis de le faire, mais qu'il ne le fasse qu'après qu'il sera bien assuré du succès. A ce défaut, il vaut mieux qu'il s'en tienne scrupuleusement à son texte. Il lui reste assez d'occupation à bien étudier la meilleure manière de rendre les tons qui lui sont prescrits. Un ton unique, qui porte au fond de l'ame, est préférable dans sa simplicité, à ces longues cadences, improprement ainsi nommées, dont tout le mérite ne consiste que dans la difficulté de l'exécution. (Cet article est tiré de la *Théorie générale des beaux-arts*, de M. Sulzer.)

Observations sur l'article précédent.

* Cet article contient d'excellents préceptes, mais la définition ne nous paroît pas juste. *Aria* est le mot italien qui, en françois, signifie air, ils ont tous deux la même acception, & présentent absolument la même idée. (Voyez *Air*.) Ce mot *aria* ne doit pas plus être appliqué que le mot *air* au petit poëme que le compositeur doit mettre en musique. En le désignant sous ce titre, on ne fait qu'indiquer sa destination. Les différents morceaux qui composent un poëme lyrique doivent recevoir d'un musicien des formes diverses ; les uns sont simplement récités, & le compositeur se contente d'en noter la déclamation ; les autres, plus passionnés & susceptibles par conséquent d'une mélodie plus régulière, deviendront entre ses mains des duo, des trio, des *airs*, & ce mot comprend collectivement les paroles & la musique. On s'emploie quelquefois cependant pour la seule musique instrumentale, dans les morceaux où la mélodie imite les formes périodiques du chant. C'est dans ce sens qu'on dit des *airs* de violon, des *airs* de danse, & que les Italiens, dans leurs symphonies, introduisent quelquefois une *aria*.

Quant aux formes de ces *airs*, indiquées par M. Sulzer dans le précédent article, elles ont beaucoup varié depuis qu'il l'a écrit. Les Italiens se sont enfin lassés de leur méthode ; ils fondent le plus ordinairement la seconde partie avec la première, ou s'ils les distinguent l'une de l'autre, ils ne se croient plus obligés

de revenir au *di-capo*. Les *airs bouffons* sur-tout ne sont composés que d'une seule partie, à moins qu'ils ne contiennent une expression différente; alors le mouvement change, & l'*aria* finit par un allegro. (M. Framery.)

ARIETTE, *f. f.* Ce diminutif venu de l'italien signifie proprement petit air; mais le sens de ce mot est changé en France, & l'on y donne le nom d'*ariettes* à de grands morceaux de musique d'un mouvement, pour l'ordinaire assez gai & marqué, qui se chantent avec des accompagnements de symphonie, & qui sont communément en rondeau. Voyez *Air*, *Rondeau*. (J. J. Rousseau.)

ARIETTE. Les premiers airs italiens que les François entendirent, étoient des airs de bravoure, d'un mouvement vif & d'une exécution brillante. Ce qui leur tenoit alors lieu d'airs, & ce qu'ils nommoient *recit*, avoit une toute autre allure. Quand le mot italien *aria* passa dans leur langue, & y produisit le mot *air*, ils l'appliquèrent de préférence à ces pesantes psalmodies, & nommèrent, par diminutif, *ariettes* tous les morceaux d'un mouvement vif & léger.

Ce fut donc au mouvement & non à l'étendue qu'ils eurent égard dans cette dénomination, & comme leurs oreilles, pour qui la mesure & le rythme étoient choses nouvelles, prenoient pour gai tout ce qui étoit vif, les morceaux vifs & pathétiques furent pour eux des *ariettes* comme les airs de bravoure & les airs gais ou bouffons.

Ils appellèrent bientôt ainsi tout morceau mesuré, de quelque mouvement qu'il fût, & dans plusieurs parutions de ces pièces, qu'on nomma comédies *mêlées d'ariettes*, ne sachant quel nom leur donner; on voit le titre d'*ariettes* à la tête de quelques airs du mouvement le plus lent & de l'expression la plus sùile.

Aujourd'hui que la musique & la langue musicale sont un peu mieux connues, on devoit renoncer tout-à-fait à cette dénomination mesquine & souvent ridicule. On ne devoit plus appeller *ariettes* des airs dont l'expression est tendre, quelque fois même profonde & passionnée; ni *journal d'ariettes italiennes*, un recueil où se trouvent souvent des morceaux du genre le plus noble & le plus touchant; ni *comédies mêlées d'ariettes* des pièces où nos compositeurs s'efforcent d'imiter les grands maîtres italiens, & qui sont *mêlées* non-seulement d'airs, mais de trio, de quatuor & de morceaux d'ensemble.

Nous commençons à sortir de la barbarie; pourquoi parlons-nous encore comme des barbares? (M. Ginguené.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement*. Ce mot italien, à la tête d'un air, indique une manière de chant soutenue, développée & affectée aux grands airs. (J. J. Rousseau.)

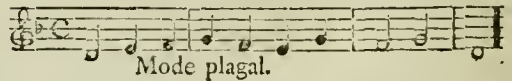
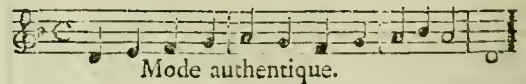
ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour chef

Aristoxènes de Tarente, disciple d'Aristote, & qui étoit opposée aux Pythagoriciens sur la mesure des intervalles & sur la manière de déterminer les rapports des sons; de sorte que les *Aristoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la précision du calcul. Voyez *Pythagoriciens*. (J. J. Rousseau.)

ARITHMÉTIQUE, ARITHMÉTIQUEMENT, DIVISION ARITHMÉTIQUE. L'explication de ces mots nous donnera l'occasion de suppléer à ce que l'article de Rousseau, sur le mot *authentique*, a d'obscur & d'insuffisant.

Les musiciens du seizième siècle divisoient l'octave de deux manières, en deux portions inégales (car elle ne sauroit être divisée en deux portions égales); savoir par la quinte & par la quarte. La division par la quinte *ré la ré*, s'appelloit *division harmonique*; celle par la quarte *ré sol ré*, s'appelloit *division arithmétique*.

La *division harmonique* constituoit le mode authentique, & la *division arithmétique* constituoit le mode plagal. Exemples:



On voit dans le premier exemple que le chant monte à la quinte, & que c'est cette quinte qui domine; dans le second, au contraire, c'est la quarte. Ces *divisions*, qui existent encore pour le plain-chant, ne sont plus d'usage dans la musique moderne; cependant il est bon de les connaître, puisqu'elles servent encore dans la composition des fugues. Voyez *fugue*, *authentique*.

Dans les sept notes de la gamme, il n'y en a que six qui puissent être divisées harmoniquement, parce qu'elles ont leur quinte juste; savoir:

re	quinte	la
mi		si
fa		ut
sol		re
la		mi
.....		
ut		sol

La septième *si* dont la quinte *fa* est faussée, n'est pas susceptible de cette division.

Il n'y a de même que six notes dont l'octave peut être

être divisée *arithmétiquement*, c'est-à-dire par la quarte, savoir :

la	quarte	re
si		mi
ut		fa
re		sol
mi		la
.....		
sol		ut

L'octave de *fa* ne sauroit l'être, parce que la quarte *si* est superflue.

Ainsi, d'après Glareanus, Zarlino & beaucoup d'autres, les modes ont été fixés au nombre de douze. Les octaves d'*ut*, de *re*, de *mi*, de *sol*, de *la* ont chacune un mode authentique & un plagal; c'est-à-dire, qu'elles souffrent la division harmonique & la *division arithmétique*. L'octave de *fa*, qui ne se divise qu'harmoniquement, n'a que le mode authentique, & l'octave de *si*, qui ne se divise qu'*arithmétiquement*, n'a que le mode plagal. (M. Framery.)

ARMER LA CLEF. C'est y mettre le nombre de dièses ou de bémols convenables au ton & au mode dans lequel on veut écrire de la musique. Voyez *Bémol, Clef, Dièse*. (J. J. Rousseau.)

ARPEGER, *v. n.* C'est faire une suite d'arpèges. Voyez l'article suivant. (J. J. Rousseau.)

ARPEGGIO, **ARPEGE** ou **ARPEGEMENT**, *f. m.* Manière de faire entendre successivement & rapidement les divers sons d'un accord, au lieu de les frapper tous à la fois. Il y a des instrumens sur lesquels on ne peut former un accord plein qu'en arpègant; tels sont le violon, le violoncelle, la viole, & tous ceux dont on joue avec l'archet; car la convexité du chevalet empêche que l'archet ne puisse appuyer à la fois sur toutes les cordes. Pour former donc des accords sur ces instrumens, on est contraint d'appuyer, & comme on ne peut tirer qu'autant de sons qu'il y a de cordes, l'arpège du violon ou du violoncelle ne sauroit être composé de plus de quatre sons. Il faut, pour arpéger, que les doigts soient arrangés chacun sur sa corde, & que l'arpège se tire d'un seul & grand coup d'archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vient finir en tournant & adoucissant sur la chanterelle.

Si les doigts ne s'arrangeoient que successivement ou qu'on donnât plusieurs coups d'archet, ce ne seroit plus arpéger, ce seroit passer très-vite plusieurs notes de suite. Ce qu'on fait sur le violon par nécessité, on le pratique par goût sur le clavecin. Comme on ne peut tirer de cet instrument que des sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les resfrapper sur des notes de longue durée. Pour faire durer un accord plus long-tems, on le frappe en arpègant, commençant par les sons bas, & observant

Musique. Tome I.

que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'arpège ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les sons de l'accord. *Arpeggio* vient du mot italien *arpa*, à cause que c'est de la harpe qu'on a tiré l'idée de l'arpègement. Voyez *Accompagnement*. (J. J. Rousseau.)

ARPEGE. L'arpège a son fondement dans la résonnance du corps sonore, & il est plus naturel, & par conséquent plus gai en montant qu'en descendant. Voyez *Système, Agrément*. (M. l'Abbé Feytaud.)

ARPEGGIO. On entend encore par *arpeggio* un trait de symphonie composé seulement des différentes notes d'un accord, qu'on fait entendre l'une après l'autre. Lorsqu'il y a plusieurs *arpeggio* de suite, on n'écrit que le premier & on se contente d'écrire les notes qui forment les autres en forme d'accord, & de mettre dessous le mot *arpeggio*. Quelquefois on ne marque pas seulement le premier *arpeggio*, sur-tout dans les partitions, mais on a tort; cela laisse de l'équivoque: souvent aussi on omet le mot *arpeggio*. Voyez *pl. de Musique*, fig. 36. (M. de Castillon.)

ARRET, *point d'ARRET.* Voyez *Courante*.

ARSIS & THESIS, terme de musique & de prosodie. Ces deux mots sont grecs. *Arsis* vient du verbe *arizo* *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle *thesis* *depositio*, *remissio*. Par rapport donc à la mesure, *per arsin* signifie en levant ou durant le premier tems. Sur quoi l'on doit observer que notre manière de marquer la mesure est contraire à celle des anciens; car nous frappons le premier tems & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*arsis* indique le tems fort & *thesis* le tems foible. Voyez *mesure, tems, battre la mesure*. Par rapport à la voix, on dit qu'un chant, un contrepoint, une fugue sont *per thesis*, quand les notes montent du grave à l'aigu; *per arsin* quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per arsin* & *thesis* est celle qu'on appelle aujourd'hui fugue renversée ou contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire, en descendant si la guide a monté, & en montant si la guide a descendu. Voyez *Fugue*. (J. J. Rousseau.)

ARSIS & THESIS. Ni Rousseau, ni l'auteur du mémoire qu'il a copié, n'ont prouvé que le tems fort des Grecs répondit à notre tems foible, & réciproquement. Si les Grecs frappoient où nous levons, & levoient où nous frappons, ils devroient faire la même chose en dansant. Or qu'on exécute, chez une nation quelconque, un air qui marque bien la cadence, il y a tout à parier qu'en dansant elle s'élèvera sur le tems foible, & retombera sur le tems fort. Par quelle singularité les Grecs, cette nation musicienne par excellence, se seroient-ils soustraits à la loi générale? Quelle preuve?

t-on qu'ils le fissent, ou qu'ils eussent seulement tenté de le faire ?

Il est vrai que leur système musical commençoit par un tems foible. *Si, ut, re, mi*; qu'ils employoient dans leur composition dramatique une sorte de vers (les vers iambiques) dont chaque pied commençoit par un levé. Voyez le *Bacchius Senior de Meibom*, pag. 25. Pour décider la question, il reste donc à savoir s'ils faisoient correspondre la breve de l'iambe aux tems forts ou aux tems foibles de leur tetracorde; mais le goût & le raisonnement ne nous enseignent-ils pas que le tems foible doit être frappé plus foiblement & plus brièvement que le tems fort? & c'est ce que les Grecs ont senti & exécuté, & dont nous avons une preuve complete dans Aristide Quintilien. Voyez *Musique Grecque, Solfier*. (M. l'abbé Feytaud.)

ARTICULATION, *f. f.* Ce mot n'appartient pas plus particulièrement au langage musical qu'à tout autre genre d'élocution; mais comme c'est une des parties de l'art du chant, des plus essentielles & pourtant des plus négligées, nous croyons qu'elle mérite un article.

Depuis quelque tems beaucoup de personnes croient, en France, que les Italiens & sur-tout les Italiennes, n'articulent presque point les paroles en chantant. On va jusqu'à imaginer que cette mollesse est favorable à la mélodie; qu'elle est même nécessaire à la liaison des sons; qu'on ne sauroit articuler sans faire des faccades, & qu'un chant où toutes les consonnes sont sacrifiées pour ne laisser entendre que les voyelles, en est plus flatteur & plus voluptueux. Nous avons vu des compositeurs même entichés de ce préjugé, quoiqu'il soit destructeur de toute expression. Il est utile de le combattre.

Ceux qui s'appuient de l'exemple des Italiens, pour soutenir leur opinion, tombent dans une double erreur. Il est absolument faux que l'articulation soit négligée en Italie; c'est une des choses les plus recommandées par les bons maîtres; & si nous avons entendu quelques chanteurs ou chanteuses de ce pays qui affectassent de mal articuler, c'étoit un défaut que leur nation leur auroit reproché, comme nous le reprochons aux chanteurs de la nôtre. Madame *Agujari*, plus connue sous le nom de la *Bastardella*, madame *Todi*, & quelques autres dont on entendoit parfaitement les paroles, articuloient très-bien sans faccades & sans dureté.

Parmi les Françaises, nous pourrions nommer madame *Trial*, dont la voix mélodieuse a long-tems embelli le théâtre italien, & dont l'articulation pure & pourtant moëlleuse, présentoit un modèle qu'on a trop peu imité. On peut faire le même éloge de M. *Richer*, qui joint à tant d'autres qualités pour le chant, celle d'une articulation parfaite.

Que la plupart de nos chanteuses françaises,

en croyant imiter celles d'Italie, négligent de faire entendre des paroles qu'elles estropient assez souvent, faute de les comprendre elles-mêmes, on devine cette politique: elles font du moins à l'abri de tout reproche du côté de l'expression; mais que des compositeurs portent la démence au point de recommander eux-mêmes le défaut d'articulation comme une qualité; c'est ce qui est plus difficile à concevoir, & l'on en voit pourtant chaque jour des exemples. Assurément le plus bel air, dont on n'entend pas les paroles, n'est plus qu'une sonate de voix, & c'est en vain que le musicien auroit voulu exprimer des sentimens, si l'on ne donne à juger à l'auditeur que des sons vagues.

C'est lorsque les élèves du chant commencent à joindre les paroles à la musique, que les maîtres doivent s'attacher à leur articulation. C'est le moment de leur apprendre à faire distinguer, autant qu'il est possible, toutes les consonnes de chaque syllabe; les voyelles s'entendent toujours assez. Les Italiens, que nous accusons si légèrement de ne pas articuler, portent cependant cette attention jusqu'à l'extrême; non-seulement ils prononcent toutes les consonnes dans le courant des mots, suivant le génie de leur langue qui n'a point de son nasal, mais ils ont même le soin de faire entendre une forte *d'* muet après les consonnes finales; ainsi dans leurs vers *tronchi*, lesquels répondent à nos vers masculins, comme

Mi fanno delirar.

La pace del mio cor.

Voglio vederti almen.

ils prononcent le dernier mot comme s'il y avoit *delirare, core*, &c. — Mais, dira-t-on, ces mots sont tels en effet dans la langue italienne; l'infinif du verbe *être en délire*, est *delirare*; le mot cœur se dit *core* ou plutôt *cuore*, & c'est par contraction, par une sorte de licence poétique, que l'on en a retranché la dernière voyelle, pour donner au vers un repos plus marqué. Les chanteurs ne font donc que rendre à ces mots leur forme complete. — La preuve que ce n'est pas là leur intention, c'est que dans le dernier vers que nous avons cité, s'ils vouloient compléter le mot *almen*, ils prononceroient *almeno*, & cependant ils disent *almen*, parce qu'en effet ils n'ont d'autre but que de bien faire entendre la consonne finale. Ils sont beaucoup moins scrupuleux sur les voyelles; nous avons entendu des chanteuses italiennes faisant des passages sur un *a*, & changer cet *a* en *o* & en *e* dans le même passage pour leur plus grande commodité.

Les excès en tout sont ridicules. Autrefois, dans la musique française, l'expression consistoit dans le doublement de quelques consonnes. Les maîtres avoient même grand soin de les marquer, & l'on étoit un chanteur excellent quand on avoit dit :

Vous m'aimez, je vous adore,
L'amour comble nos desirs,

On a senti l'extravagance de cette méthode, & aujourd'hui on affecte le défaut contraire; les consonnes ne s'articulent presque pas; mais en récompense, on aspire toutes les voyelles pour se donner une voix plus intense. Il en résulte que plus un chanteur paroît avoir de voix, moins on peut entendre ce qu'il dit.

M. Richer, le premier des François dont la manière ait captivé à la fois le suffrage des amateurs de France & d'Italie, M. Richer n'a jamais eu la voix forte, mais son articulation est si nette, que jamais on ne perd une de ses paroles, même dans l'endroit le plus vaste & au milieu de l'orchestre le plus bruyant.

Les étrangers conviennent qu'aucune nation du monde ne produit autant de belles voix que la France. Pourquoi donc nos chanteurs gâtent-ils presque tous leur voix naturelle, en la forçant pour en augmenter le volume? C'est qu'ils ne sont pas assez persuadés de cette vérité, qui devoit passer en maxime, qu'on a toujours assez de voix quand on fait bien ARTICULER. (M. Framery.)

ASCARUS ou ASCARUM. (Musique des anciens.) Suivant Pollux (*Onomas, lib. IV, cap. IX*), & Musonius (*de luxu Græc. cap. VII.*), l'*ascarus* ou *ascarum* étoit un instrument de percussion, carré ou d'une coudée en tout sens, sur lequel étoient tendues des cordes qui, quand on les faisoit tourner, rendoient un son semblable à celui d'une crotale. Les mêmes auteurs disent que la plupart prétendent que l'*ascarus* & le *psithyra* sont le même, & en attribuent l'invention aux Troglodytes ou aux Lybiens. Pollux ajoute qu'Anacréon appelle aussi l'*ascarus*, *nyagade*, & que Cantharus en attribue l'invention aux Thraces. J'avoue que je ne comprends pas comment on peut faire tourner des cordes tendues sur une espèce de chassis, ni comment elles pourroient rendre un son en tournant. Walther, auteur d'un dictionnaire de musique Allemand, donne la même description de l'*ascarus*; mais il ajoute de plus que cet instrument étoit garni de tuyaux de plumes, & que probablement on ne faisoit pas tourner les cordes, mais l'instrument même, & qu'alors les tuyaux de plumes venant à frapper les cordes, produisoient le son. Tout cela paroît assez vraisemblable; mais Walther n'appuie sa description d'aucune autre autorité que celle des auteurs cités ci-dessus, qui ne disent pas un mot des tuyaux de plumes. Il cite encore, à la vérité, le traité *De theatro* de Bullenger, mais je l'ai reculé en vain. (M. de Castilhon.)

ASCENDANTE, harmonie ascendante, est celle qui est produite par une suite de quintes en montant, *fa ut sol ré*, &c. comme l'harmonie descen-

dante l'est par une suite de quintes en descendant, *si mi la ré*, &c. (M. Framery.)

ASCIOR, ASOR, ASUR ou HASUR, (Musique instr. des Heb.) instrument des Hébreux qui avoit dix cordes. D. Calmet & Kircher veulent tous deux que ce soit la même chose que la cithare, & tous deux lui donnent le même nombre de cordes. D. Calmet ajoute pourtant que dans les commentaires sur les psaumes, attribués à S. Jérôme, on ne donne que six cordes à la cithare, & que dans l'épître à Dardanus, attribuée aussi à S. Jérôme, on lui en donne vingt-quatre. D. Calmet donne à la cithare ou *hasur* la figure de la harpe commune d'aujourd'hui, & Kircher, quoiqu'il ait dit que le *hasur* & la cithare sont le même instrument, en donne la figure qu'on trouve, *planche de musique, fig. 37* & qu'il a tirée d'un ancien manuscrit du Vatican, dont il a encore tiré les figures du *kinnor*, du *maclul*, du *minnien* & du *nebele* ou *nabele*.

Je suis très-porté à croire que la figure de Kircher est la vraie, 1°. parce qu'elle est assez simple pour avoir existé depuis très-long-tems; 2°. parce qu'elle diffère peu du *nebel* & du *kinnor*, & qu'il me semble probable qu'anciennement, lorsqu'on ne connoissoit encore que peu d'instrumens de genres vraiment différens, on ait donné des noms particuliers à des instrumens qui ne différoient au fond que par le nombre de leurs cordes ou par leurs figures, & non par le principe du son ou par la manière d'en toucher.

On pouvoit pincer le *hasur* avec les doigts, ou en toucher avec un *plestrum*, à volonté. (M. de Castilhon.)

ASIAS. (Musique instr. des anciens) Au rapport de Bullenger (*de Theatro, cap. xvij.*) *Pasias* étoit la première sorte de cithare faite par Cépion, disciple de Terpandre, & son nom lui venoit de ce que les Lesbiens, voisins de l'Asie, s'en servoient. (M. de Castilhon.)

ASPIRATION, (Musique.) Agrément principalement en usage pour le clavecin. Il est de deux sortes, & on le marquoit autrefois de deux manières, suivant l'espèce dont il devoit être. Lorsqu'on trouvoit la marque A, on faisoit entendre la note immédiatement au-dessus de celle qui étoit notée, & quand on trouvoit cette autre marque V, c'étoit la note immédiatement au-dessous qu'il falloit faire entendre. Aujourd'hui on ne se sert plus de ces marques: on note l'*aspiration* tout au long, ou on la laisse à la volonté de l'exécutant. Voyez la *marque & l'effet de l'aspiration, planche de musique, fig. 38*.

On pratique encore l'*aspiration* par degrés joints. Voyez *planche de musique, fig. 39*. (M. de Castilhon.)

* D'après cette définition, on voit que l'*aspiration* n'est autre chose que l'*appoggiatura*. Voyez ce mot.

Il y a une autre sorte d'*aspiration*, qui se pratique dans le chant, & qui consiste à passer d'une note inférieure à la note supérieure, en y traînant le son sans le quitter. Cette sorte d'agrément, qui a de la mollesse, & qui donne de la liaison aux sons, peut faire un bon effet, sur-tout dans un chant pathétique; mais il ne faut pas en abuser comme la plupart des chanteurs François, qui prodigent l'*aspiration* jusque dans le récitatif.

On pourroit appeler aussi *aspiration* une manière qui s'est introduite parmi quelques chanteurs de nos théâtres: c'est de séparer les syllabes de chaque mot & de jeter la voix avec force en les prononçant, de sorte que chacune de ces syllabes paroît être précédée d'une *h* aspirée.

Ar-mi-de vous m'al-liez quit-ther.

Loïn que ce soit un agrément, c'est au contraire un défaut essentiel, qui pourra retarder long-tems les progrès de la musique française, au moins à l'égard du chant. (*M. Framery.*)

ASSAI, *adv.* Augmentatif qu'on trouve assez souvent joint au mot qui indique le mouvement d'un air; ainsi *prestò assai*, *largo assai*, signifient fort vite, fort lent. L'abbé Brossard a fait sur ce mot une de ses bévues ordinaires, en substituant à son vrai & unique sens celui d'une sage médiocrité de lenteur ou de vitesse. Il a cru qu'*assai* signifioit assez; sur quoi l'on doit admirer la singulière idée qu'a eue cet auteur de préférer, pour son vocabulaire, à sa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas. (*J. J. Rousseau.*)

* On ne fait trop pourquoi Rousseau traite l'abbé Brossard avec cette humeur. « Ce mot, » dit-il, selon quelques-uns, veut dire *beau-coup*, & selon d'autres, que la mesure & les mouvemens ne doivent avoir rien d'outré ». Il est vrai qu'il se trompe dans cette dernière acception; mais il rapporte seulement celle qui étoit adoprée par les musiciens de son tems, qui pouvoient s'être trompés avant lui. Rousseau d'ailleurs n'a pas le droit de lui reprocher l'ignorance de la langue italienne, lui qui, à l'article récitatif, a traduit quelques lignes de Tartini tout à contre sens. Quant au reproche qu'il lui fait d'avoir préféré la langue italienne, pour son vocabulaire, il n'est pas plus fondé. Brossard a eu pour objet d'expliquer les termes *grecs*, *latins*, *italiens* & *françois* usités dans la musique, & il en a formé deux vocabulaires distincts. (*M. Framery*)

ASSONANCE, *f. f.* mot hors d'usage qui signifie *consonnance*. (*M. de Castilhon.*)

A TEMPO GIUSTO, Ces mots italiens signifient *exactement*, *en tems juste*. On les trouve souvent à la tête d'une pièce de musique, & c'est une marque qu'il faut l'exécuter d'un

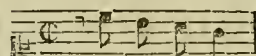
mouvement modéré, assez approchant de l'andante, en marquant bien les notes. On ne devoit jamais, ce me semble, se servir de ces expressions trop vagues en musique où il y a déjà tant d'indéterminé. Ce qui est *tems juste* pour l'un ne l'est pas pour l'autre. (*M. de Castilhon*)

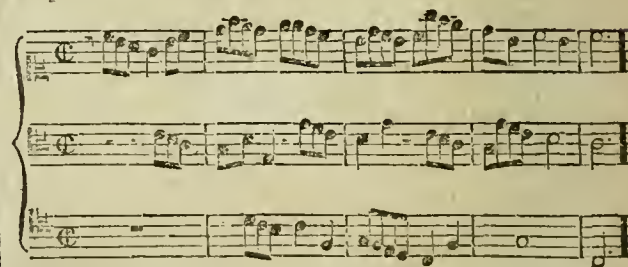
ATHENA, (*Musique instr. des anciens.*) Sorte de flûte des Grecs, dont on dit que le Thébain Nicophèle se servit le premier dans les hymnes à Minerve. (*Poll. Onom. lib. 4, lib. 10.*) Il y avoit aussi une espèce de trompette appelée *athena*. Voyez *Trompette*. (*M. de Castilhon.*)

ATROPUS, (*Musiq. instr. des anc.*) espèce d'instrument de musique des anciens, dont on ne fait rien de plus.

ATTACCO. Ce mot italien signifie une petite partie de la fugue, trop peu étendue pour en former le sujet principal, & qui, par la même raison, n'est pas astreinte aux règles strictes du *sujet*. Les parties répendantes peuvent répéter l'*attacco* sur la corde qui leur plaît, & quoiqu'il soit d'une valeur & d'un effet très-inférieur au *sujet*, proprement dit, il fait cependant un bon effet quand il est employé à propos, & que les imitations en sont adroitement distribuées dans les différentes parties.

Il est le contraire de l'*andamento*, qui est, comme nous l'avons dit, un trait trop étendu pour former un *sujet*, (voyez *andamento*) tandis que pour former l'*attacco*, trois ou quatre notes suffisent.

 En voilà assez pour faire un *attacco*, & si l'on veut juger du parti qu'on peut tirer d'un si petit trait dans le courant de la fugue, en voici un exemple :



On voit que les parties imitent librement, entrent sur quelle corde elles veulent, s'interrompent & reprennent quand il leur plaît.

Ce mot n'a point de correspondant en françois, on plus que l'*andamento*, & beaucoup d'autres termes de contrepoint: les François qui ont eu, pendant long-tems, la prétention d'être profonds *contrapuntistes*, & qui traitoient les Italiens de petits faiseurs de chansonnettes, ne connoissoient en effet qu'une très-petite partie de l'art du contrepoint, tandis que les ultramontains en découvroient toutes les finesces,

& en fondoient toutes les profondeurs ; c'est ce qui fait que notre nomenclature musicale est pauvre, & que la nomenclature italienne est en quelque sorte surabondante. (*M. Ginguené.*)

ATTAQUER LE SON, 'ATTAQUER LA CORDE, se dit lorsqu'on prend un son avec la voix, ou une corde avec l'archet, sans tatonnement, sans préparation, sans aucun agrément : il faut *attaquer la corde avec douceur*. Une basse-taille doit, sur-tout dans la musique gaie, *attaquer franchement les sons sans portement de voix*. (*M. Françoy.*)

ATZEBEROSCIM, (*Musique instrum. des Hébr.*) Bartoloccius, (*Biblioth. mag. Rab. part. II.*) prend avec assez de fondement qu'*atzeberoscim* n'étoit point un instrument particulier de musique, mais le nom général de tous ceux qui étoient faits de sapin ou de buis Kircher, pourtant, met l'*atzeberoscim* au nombre des instrumens de percussion, & en donne la figure, *planch. I. de Lutherie*, en quoi il est autorisé par l'auteur du *scillithaggiborum*, qui décrit ainsi l'*atzeberoscim* : « Cet instrument de sapin (ou de buis) avoit assez la » forme d'un mortier ; on le frappoit avec une » espèce de pilon du même bois, terminé par » deux boutons ; on tenoit le mortier de la main » gauche, & le pilon de la droite ; on frappoit » tantôt sur le fond du mortier, tantôt sur les » côtés ou bords, tantôt sur l'ouverture, en met- » tant le pilon en travers, & l'on se servoit tantôt » d'une des extrémités & tantôt de l'autre. L'*atzeberoscim* avoit un son clair, mais sans aucune harmonie, & qui restoit toujours le » même ».

AUBADE, *s. f.* Concert qui se donne à l'aube du jour en plein air, sous les fenêtres de quelqu'un. Voyez *Sérénade*. (*J. J. Rousseau.*)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'octave se trouve divisée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4 : 3. c'est-à-dire quand la quinte est au grave, & la quarte à l'aigu, le mode ou le ton s'appelle *authentique* ou *authenté* ; à la différence du ton plagal où l'octave est divisée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2. ce qui met la quarte au grave & la quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs ; mais qui ne dit rien, j'ajouterai la suivante ; le lecteur pourra choisir.

Quand la finale d'un chant est aussi la tonique, & que le chant ne descend pas jusqu'à la dominante au-dessous, le ton s'appelle *authentique* ; mais si le chant descend, ou finit à la dominante le ton est plagal. Je prends ici ces mots de tonique & de dominante dans l'acception musicale. Ces différences d'*authenté* ou de plagal ne s'observent plus que dans le plain-chant ; & soit qu'on place la finale au bas du diapason, ce qui rend le ton *authentique*, soit qu'on la place au milieu, ce qui le rend plagal ; pourvu qu'au surplus la modulation soit régulière, la musique moderne admet tous les chants, comme *authentiques* également, en quelque lieu du diapason où puisse tomber la finale. (*Voyez mode*). Il y a dans les huit tons de l'église romaine quatre tons *authentiques* ; savoir, le premier, le troisième, le cinquième & le septième. (*Voyez tons de l'église*). On appelloit autrefois fugue *authentique* celle dont le sujet procédoit en montant, mais cette dénomination n'est plus d'usage. (*J. J. Rousseau*).

AXAMENTA, ou ASSAMENTA (*musique des anciens*). On appelloit ainsi les vers Saliens, soit parce qu'on les chantoit à voix seule (*assa voce*). soit parce qu'ils étoient gravés sur des ais ou planches, au rapport de Bullenger. (*de Theatro, lib. II, cap. IV.*) d'après Festus. (*M. de Caillhor.*)

B.

B. Lorsque cette majuscule se trouve à la tête d'une partie, elle marque la basse chantante, pour la distinguer de la basse continue qui se marque *B. C.* Cette observation ne regarde que la musique ancienne.

B., sur la partie de l'alto, seul ou précédé du mot *col*, signifie que cette partie va comme la basse. (*M. Framery.*)

B. Nom que les Allemands donnent au *si bémol*; ils appellent encore en général *b* tous les bémols; ainsi, pour dire cette clef est armée de deux bémols, ils disent qu'elle est armée de deux *b.* (*M. de Castilhon.*)

B. Dans les musiques des deux siècles précédens, cette lettre majuscule sur l'enveloppe d'une partie signifioit la basse chantante, & quand, dans le courant d'une basse continue, on trouvoit un *B*, c'étoit la marque que la voix devoit chanter seule.

B. FA, SI, ou B FA, B MI, ou simplement B. Nom du septième son de la gamme de l'arétin, pour lequel les Italiens & les autres peuples de l'Europe répètent le *B*, disant *B mi*, quand il est naturel, *B fa*, quand il est bémol; mais les François l'appellent *si*, Voyez *Si.* (*J. J. Rousseau.*)

B. FA, B. MI ou B. FA SI. Les François disent *B fa si*, & les Italiens *B fa* ou *B mi*.

Dans la gamme françoise ou gamme de *si*, (voyez *Gamme*) le caractère *B* étant le quatrième (les trois premiers sont *F. G. A.*) On le nommoit *fa*, quarte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *si*, quarte de *fa*, quand on chantoit par bémol. *B.* dans cette gamme étoit donc tantôt *fa*, tantôt *si*; c'est pourquoi les François l'appellent *b fa si*.

Dans la gamme italienne, & suivant la manière de solfier par les nuances, inventée par Guy d'Arezzo, ce même caractère *B* change aussi de nom, selon la propriété dans laquelle on chante, (Voyez *Propriété.*) Mais il ne se trouve employé que dans deux de ces propriétés; dans celle de béquarre où il reçoit le nom de *mi*, & dans celle de bémol où il porte celui de *fa*; encore faut-il remarquer qu'il paroît seulement dans la première sous la forme *B* au grave ou *b* à l'aigu, & dans la seconde sous la forme *b*; en sorte que c'est bien la même lettre, mais non tout-à-fait le même signe, qui est *mi* dans l'une & *fa* dans l'autre; aussi les Italiens ne le nomment-ils pas *B fa, mi*, mais *B fa, B mi*, ou pour plus de régularité *b fa, B mi*.

B M

Cette lettre *B* est fort importante dans la division de la gamme italienne, par les trois propriétés, puisque c'est elle qui en a fixé le nom & l'espèce.

Dans la première propriété, elle est *B* ou *b* dur ou quarré (*b quadro*); & cette propriété est celle de béquarre. La seconde, où cette lettre est sans emploi, garde le nom de propriété naturelle.

Enfin la troisième, où cette lettre est *b mol* ou rond (*b tondo*), s'est appelée propriété de bémol.

Voilà ce qui, dans ces dénominations, est l'effet de la raison & de la nature des choses; voici ce qui n'y est que l'effet du hasard ou du caprice.

Le *B* est désigné soit par ses qualités relatives à l'intervalle qui le sépare de l'*A*, quand il est appelé *aur* ou *mou*: soit uniquement par sa forme, quand on le nomme *quarre* ou *rond*.

Or c'est à l'une de ses deux qualités qu'on a eu égard, en appelant de son nom la propriété de béquarre, & à l'une de ses deux formes, en nommant, d'après lui, la propriété de bémol. Pour bien entendre tout cet article, il faut avoir sous les yeux l'article *Propriété*. Voyez ce mot. (*M. Guignani.*)

B FA SI, ou B FA, B MI. Les peuples qui solfient avec les lettres prononcent seulement *B*.

La différence qu'il y a entre *B fa* & *B mi* est que le premier représente notre *si bémol*, & le second notre *si naturel*. La gamme de Guido n'étoit composée que de six notes, ut re mi fa sol la. Voyez *Gamme*. Il n'y avoit point de note pour aller rejoindre l'octave, & comme on solfoit par nuance (voyez ce mot), on donnoit le nom de *mi* à toute note qui n'étoit séparée de la note supérieure que par un demi-ton, & le nom de *fa* à toute note qui n'étoit séparée de la note inférieure que par un demi-ton; ainsi le son qui s'élevoit vers l'*ut*, nommé *mi* en solfiant, étoit désigné par le nom de *b mi*, & le même son descendant d'un seul demi-ton, nommé *fa* en solfiant, étoit *b fa*. Ces mots distinguent encore dans la modulation les tons de *si naturel* & de *si b mol*. (*M. Framery.*)

B MOL ou BÉMOL, f. m. Caractère de musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abaisser d'un demi-ton mineur la note à laquelle il est joint. Voyez *Semi-Ton*.

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des notes de l'octave, desquelles il fit son célèbre Hexacorde, laissa la septième sans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui est propre,

comme le *C* à l'*ut*; le *D* au *re*, &c. Or ce *B* se chanteroit de deux manières; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la gamme, ou seulement à un demi-ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos modes ou tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnait assez durement, à cause des trois tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'est pourquoi on l'appella *B dur* ou *B quarte*, en italien *B quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi *b roni*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à la gauche d'une note. Cette note est presqu toujours la note sensible dans les tons majeurs, & quelquefois la sixième note dans les tons mineurs, quand la clef n'est pas correctement armée. Le *bémol* accidentel n'altère que la note qu'il touche & celles qui la rebatent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *bémol* à la clef, & alors il la modifie; il agit dans toute la suite de l'air & sur toutes les notes placées sur le même degré, à moins que ce *bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque dièze ou béquarre, ou que la clef ne vienne à changer.

La position des *bémols* à la clef n'est pas arbitraire; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des demi-tons de l'échelle: or ces deux demi-tons doivent toujours garder entre eux des intervalles prescrits; savoir, celui d'une quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. Ainsi la note *mi* inférieure de son demi-ton fait au grave la quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre demi-ton, & à l'aigu la quarte du même *si*, & réciproquement la note *si* fait au grave la quarte du *mi* & à l'aigu la quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *bémol* au *mi*, le demi-ton changeroit de lieu & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux demi-tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite; car le *re*, qui seroit la note inférieure de l'un, seroit au grave la sixte du *si* son homologue dans l'autre, & à l'aigu, la tierce du même *si*; & ce *si* seroit au grave la tierce du *re*, & à l'aigu, la sixte du même *re*. Ainsi les deux demi-tons seroient trop voisins d'un côté & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre note de l'octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient, car bien que le demi-ton y change de place, & ces-

fant d'être entre le *si* & l'*ut*, descende entre le *si bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la quarte, & de l'autre à la quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de quarte ou descendant de quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *bémol* de l'*ut*, qu'en trouveroit ensuite, ne diffère point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *bémols* dans cet ordre.

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *bémols* à la clef, sans employer aussi ceux qui les précèdent: ainsi le *bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'article *clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un ton ou un mode donné doit porter des *bémols* à la clef, & combien. (J. J. Rousseau.)

* Cette raison, donnée par Rousseau, pour prouver que la position des *bémols* n'est pas arbitraire, est bien embrouillée, bien abstraite pour ceux à qui le langage de la musique n'est pas familier. Elle contient d'ailleurs ce qu'on appelle une pétition de principes. « Les *bémols*, dit-il, sont destinés à » changer le lieu des demi-tons de l'échelle; or » ces deux demi-tons doivent toujours garder entre » eux deux intervalles prescrits; savoir celui d'une » quarte d'un côté, & celui d'une quinte de l'autre. » Mais pourquoi doivent-ils garder ces intervalles? C'est là ce qu'il falloit prouver. D'après quelle loi nous assure-t-on que la gamme ne pouvoit pas être divisée d'une autre manière qu'elle ne l'est? Voici une autre explication qui nous paroît plus simple, plus claire, & sur-tout plus concluante.

La résonnance du corps sonore produit, comme on fait son octave, la quinte & la tierce majeure. L'octave étant la répétition du même son ne produit que les mêmes notes; ainsi on ne trouveroit point par elle la division de la gamme.

La quinte, au contraire, cet intervalle parfait, produit à son tour une autre quinte; celle-ci une troisième, & c'est de cette suite de quintes que la gamme est composée.

Prenant donc la note *si* pour générateur elle vous donnera en montant la quinte *ut*; *ut* vous donnera *sol*; le *sol* produit *re*; le *re*, *la*; le *la*, *mi*; le *mi*, *si*; mais la quinte de *si* n'est point un *si*; une quinte juste contient trois tons & un demi-ton, & il ne trouve entre *si* & *si* que deux

rons & deux demi-tons. Il faut donc pour avoir une quinte juste, que vous haussiez d'un demi-ton le dernier des deux extrêmes, ou que vous baissiez le premier.

Le signe qui sert à hausser d'un demi-ton s'appelle *dièse*; celui qui sert à baisser s'appelle *bémol*.

Si vous haussiez le *fa*, il sera donc avec le *si* la quinte juste que vous cherchez; mais alors la première progression d'où vous êtes parti n'aura pas lieu. Ce *fa dièse* ne fera plus l'octave du *fa* que vous avez pris pour générateur. L'*ut* qui étoit la quinte de celui-ci, ne sera plus la quinte juste de celui-là; il faut donc que vous haussiez aussi cet *ut* d'un autre demi-ton, & que vous fassiez la même opération sur les notes suivantes; ainsi telle sera votre progression de quintes.

fa ut; *ut sol*; *sol ré*; *re la*; *la mi*;
mi *fi*.

fi fa ♯; *fa* ♯ *ut* ♯; *ut* ♯ *sol* ♯; *sol* ♯ *ré* ♯; *ré* ♯ *la* ♯; *la* ♯ *mi* ♯
mi ♯ *fi* ♯.

Il est clair que si vous vouliez continuer la progression, & avoir la quinte juste de ce *fi* ♯, vous auriez un *fa* double ♯, & ainsi à l'infini. On doit comprendre maintenant pourquoi le premier des dièses est *fa*, pourquoi l'on n'en peut mettre sur le *sol*; par exemple, sans en avoir mis sur l'*ut* & sur le *fa*; car le *sol* dièse n'est la quinte juste que d'*ut* dièse, qui n'est la quinte juste que de *fa* ♯; le *sol* ♯ seroit une quinte trop grande & inharmonique avec l'*ut* naturel.

Le même raisonnement doit servir pour les *bémols*. Si au lieu de hausser le dernier des deux extrêmes de la fautive quinte *fi fa*, pour en faire une quinte juste, vous baissiez le premier extrême *fi* par un *bémol*, ce *fi b* ne sera plus la quinte juste de *mi*, comme il l'étoit dans la première progression; il faudra donc baisser ce *mi*, & ainsi de quinte en quinte, descendant à l'infini, vous aurez cette progression descendante :

Fa si b, *si b ni b*, *mi b la b*, *la b ré b*, *ré b sol b*,
sol b ut b, *ut b fa b*, &c.

Vous voyez pourquoi le *fi* est le premier *bémol*, & pourquoi le *mi* ni le *la* ne sauroient être baissés par le signe, que le *fi* qui les engendre ne l'ait été le premier.

Il n'est pas vrai non plus, comme le dit Rousseau, « qu'on s'arrête ordinairement au *sol* dans l'ordre des *bémols*, parce que le *bémol* de l'*ut* » qu'on trouveroit ensuite ne diffère point du *fi* » dans la pratique ». Dans le ton de *mi b* mineur, » par exemple (& ce ton est fort ordinaire), pour avoir la sixte mineure, il faut bien mettre un *bémol*

sur *ut*, & jamais personne ne s'est avisé de le remplacer par un *fi*.

Nous dirons au mot *Gamme* pourquoi il faut commencer par *fa* la progression des quintes pour avoir toutes les divisions de l'octave. (M. Framery.)

B QUARRE ou BÉQUARRE, *f. m.* Caractère de musique qui s'écrit ainsi *h*, & qui, placé à la gauche d'une note, marque que cette note ayant été précédemment haussée par un dièse ou baissée par un *bémol*, doit être remise à son degré naturel ou diatonique.

Le *béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet auteur, qui donna des noms aux premières notes de l'octave, n'en laissa point d'autre que la lettre *b* pour exprimer le *si* naturel; car chaque note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur*, *b quarre* ou *b quarre*, par une allusion dont on parle dans les articles précédens.

Le *béquarre* sert dans la suite à détruire l'effet du *bémol* antérieur sur la note qui suivoit le *béquarre*: c'est que le *bémol* se plaçant ordinairement sur le *fi*, le *béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce *bémol*, que son effet naturel, qui étoit de représenter la note *fi* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *béquarre* efface également le dièse ou le *bémol* qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le dièse ou le *bémol* étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *béquarre* dans toutes les notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau *bémol* ou un nouveau dièse. Mais si le *bémol* ou le dièse sont à la clef, le *béquarre* ne les efface que pour la note qu'il précède immédiatement, ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même mesure & sur le même degré; & à chaque note altérée à la clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de nouveaux *béquarres*. Tout cela est assez mal entendu; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les dièses ou *bémols* accidentels, lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la clef; de sorte qu'en ce sens sur un *fa* dièse ou sur un *fi* *bémolisé* à la clef, le *béquarre* ne serviroit qu'à détruire un dièse accidentel sur ce *fi*, ou un *bémol* sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* dièse ou le *fi* *bémol*, tel qu'il est à la clef.

D'autres enfin se servoient bien du *béquarre* pour effacer le *bémol*, même celui de la clef, mais jamais pour effacer le dièse: c'est le *bémol* seulement qu'ils employoient dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu; ceux-ci deviennent

deviennent plus rares, & s'abolissent de jour en jour; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent. (J. J. Rousseau.)

* Cet article de Rousseau n'est pas entièrement juste.

Ce n'est point parce que le *bémol* se place ordinairement sur le *si*, que le *bequarre* a été employé pour en détruire l'effet; car le *bémol* se place indistinctement sur toutes les notes que le changement de modulation oblige de baisser; mais lorsque, d'après la méthode du *Guido*, on chantoit par nuances, (voyez ce mot) la septième note de la gamme étoit toujours *b*, quand ce *b* descendoit d'un demi-ton, on le nommoit *b mo.* Lorsqu'au contraire ce même *b*, représentatif de notre *si*, montoit d'un demi-ton, il reprenoit sa qualité de *b dur* ou *b quarre*; ainsi le *bequarre* devoit naturellement détruire l'effet de tout *bémol*. Aujourd'hui que le *si* complete les degrés de la gamme, & que le *bequarre* n'a plus d'autre emploi que celui de détruire le signe quelconque d'altération mis sur une note, on ne voit pas trop pourquoi Rousseau trouve si mal entendu l'arrangement adopté.

Les *dièses* ou les *bémols* qui arment la clef servent à indiquer la modulation principale qui doit régner dans le morceau. Si le *bequarre* vient altérer l'une de ces notes, en l'élevant ou en l'abaissant, il est tout simple que ce signe d'une nouvelle modulation n'ait pas une valeur prolongée, & qu'on soit obligé de le répéter chaque fois que cette note se présente, parce que le lecteur a toujours la modulation principale présente à son souvenir; mais lorsqu'au contraire le signe d'altération n'est qu'accidentel; le *bequarre*, en détruisant son effet, vous avertit que la modulation accidentellement introduite a cessé, & qu'on est revenu à la modulation principale.

Nota. Nous observerons ici que l'homme que nous appellons *Guido*, parce que c'étoit son nom, est le même que celui qui est nommé *Guy* par Rousseau, d'après les écrivains françois qui en ont parlé. Cette manie de traduire les noms propres étrangers n'est propre qu'à jeter de la confusion sur tout ce qui est historique. Assurément il n'y a aucune raison pour donner le nom gaulois de *Guy* à un Italien de la ville d'Arezzo, qui se nommoit *Guido*. (M. Framery.)

BABILONIENS, *adj.* C'est le nom de l'un des modes des Arabes, dont le caractère est d'exprimer la joie: il sert dans les fêtes & les cérémonies joyeuses. On le mêle au mode Guerrier, quand on revient triomphant. On dit que *Shu-Abbas*, roi de Perse, fut guéri, par un concert sur le mode *Babilonien*, d'une maladie mortelle, causée par la mélancolie: on nomma l'un de ces airs *sikhal nama*, l'air de la santé. (M. Framery.)

Musique. Tome I,

BABYS, (*Musique des anciens.*) Voyez *Céon*.

BALAFOS, *f. m.* est un instrument fort en usage parmi les nègres de la côte d'Or. Quelques voyageurs les nomment *balaso*, *ballard* & *balaseu*. C'est une espèce d'épave creusée en dessous & élevée à un pied de terre. Du côté supérieur, il y a sept petites clefs de bois rangées comme celles d'un orgue, auxquelles sont attachées avant de cordes ou de fils d'archal de la grosseur d'un tuyau de plume & de la longueur d'un pied; c'est-à-dire, de toute la largeur de l'instrument. A l'autre extrémité sont deux gourdes, suspendues comme deux bouteilles, qui reçoivent & redoublent le son. Le musicien est assis par terre au centre du *balaso*, & frappe les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout desquels est attachée une petite balle couverte d'étoffe, pour empêcher que le son n'ait trop d'éclat. Ce même musicien a le long des bras des anneaux de fer, d'où dépendent d'autres anneaux qui en soutiennent de plus petits, ainsi que d'autres pièces du même métal. Le mouvement que cette chaîne reçoit de celui des bras produit une espèce de son musical qui se joint à celui de l'instrument, & forme un retentissement commun dans les gourdes. Le bruit en est fort grand, & dit-on, fort harmonieux. On en donne d'autres descriptions, mais qui reviennent à-peu-près au même; (M. Framery.)

BALANCEMENT. C'est la même chose que tremblement. Voyez ce mot. (J. J. Rousseau.)

BALLADE, *f. f.* (*Musique.*) On entend par *ballade* en Angleterre, des chansons ou espèces d'odes à plusieurs couplets ou strophes que l'on chante ordinairement, mais qui seroient aussi quelquefois d'airs de danse, comme les vaudevilles. Il y a de ces *ballades* très-anciennes, qui sont fameuses & qui méritent de l'être par leur simplicité, la naïveté & le pittoresque des pensées; telle est la *ballade* des deux enfants dans le bois (*the two children in the wood*). Probablement ce mot vient de *ballet*. (M. de Caillien.)

BALLET. Action théâtrale qui se représente par la danse, guidée par la musique. Ce mot vient du vieux françois *baller*, danser, chanter, se réjouir.

La musique d'un *ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses; que c'est à elle seule d'inspirer au danseur la chaleur & l'expression que le chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut de plus qu'elle se peigne, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la danse ne peut dire aux yeux du spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France

à une bizarre sorte d'opéra, où la danse n'est guères mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *ballets* les actes forment autant de sujets liés seulement entre eux par quelques rapports généraux, étrangers à l'action, & que le spectateur n'apercevrait jamais, si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le prologue.

Ces *ballets* contiennent d'autres *ballets* qu'on appelle autrement *divertissements* ou *fêtes*. Ce sont des suites de danses qui se succèdent sans sujet ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs danseurs ne savent vous dire autre chose, sinon qu'ils dansent bien. Cette ordonnance peu théâtrale suffit pour un bal, où chaque acteur a rempli son objet, quand il s'est amusé lui-même, & où l'intérêt que le spectateur prend aux personnes le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la scène, pas même dans la représentation d'un bal, où le tout doit être lié par une action secrète qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au spectateur. Cette adresse d'auteur n'est pas sans exemple, même dans l'opéra françois, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *fêtes venitiennes*, acte du bal.

En général toute danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *bal et* qui n'est qu'un bal doivent être bannis du théâtre lyrique. En effet, l'action de la scène est toujours la représentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou tel danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est revêtu. Ainsi, quoique la danse de société ne puisse rien représenter qu'elle-même, la danse théâtrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'acteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *ball is* est celle qui roule sur des sujets allégoriques, & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au spectateur toute autre chose que ce qu'il croit, comme si, loin de l'attacher à la scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre d'ailleurs exige tant de subtilité dans le dialogue, que le musicien se trouve dans un pays perdu parmi les pointes, les allusions & les épigrammes, tandis que le spectateur ne s'oublie pas un moment: comme qu'on fasse il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la scène & l'identifier, pour ainsi dire, avec les acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la pièce & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au théâtre, sont ceux qui se soucient le moins de

l'illusion. Que fera donc le musicien sur des drames qui ne donnent aucune prise à son art? Si la musique ne peint que des sentiments ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé des rapports de l'objet qu'on lui présente avec ceux que l'on veut lui rappeler?

Quand les compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur art, ils mettront, avec plus de discernement dans le choix des drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets, & quand les paroles des opéra diront quelque chose, la musique apprendra bientôt à parler. (*J. J. Rousseau.*)

BALLET. Ce mot, dit Rousseau, vient du vieux mot françois *baller*, danser, & il devoit ajouter que ce mot *biller* vient lui-même du mot italien *ballare*, danser, lequel vient du grec *ballô*, qui signifie *je jette ça & là.* (*M. Framery.*)

BALLET-OPÉRA. Les réflexions de Rousseau dans cet article deviennent inutiles aujourd'hui que ce genre de spectacle n'existe plus. Il est pourtant dommage qu'on y ait entièrement renoncé. C'étoit une manière d'avoir des opéra courts, d'un genre gracieux ou gai, où la danse étoit plus naturellement amenée qu'elle ne l'est ordinairement dans une tragédie, très-propres à succéder à un sujet sérieux, & à essayer les talents des jeunes compositeurs.

Le reproche que leur fait Rousseau de contenir dans différents actes des sujets étrangers les uns aux autres, nous paroît porter à faux. Qu'importe que ces sujets soient liés entre eux, si chaque sujet comporte un intérêt suffisant? Y a-t-il quelque liaison entre une petite comédie jouée au théâtre françois & la tragédie qui la précède?

Ces *ballets* ne contiennent point d'autres *ballets*; comme le dit Rousseau; mais ces petits drames ayant pour but le développement d'une action où la danse doit être amenée le plus naturellement possible, on a donné à tout l'ouvrage le titre de *ballet*. Si ces danses se succèdent *sans sujet*, sans liaison avec l'action principale, c'est la faute de l'auteur & non celle du genre. Il seroit très-facile de disposer son action de manière à ce qu'un *ballet* y fût bien placé. (*M. Framery.*)

BALLET. Ce mot désigne trois différents genres de spectacles employés sur notre théâtre lyrique.

Dans le premier, la danse est une partie accessoire de l'action représentée: dans le second, elle est la partie principale; la poésie & la musique vocale sont alors accessoires à leur tour: dans le troisième enfin, la danse est tout; & pour représenter une action, les hommes ne parlent pas; ils ne chantent pas; ils dansent.

Le premier genre se nomme simplement *ballet*, le

second *ballet-opéra* ou *opéra-ballet* ; le troisième *ballet-pantomime*.

Pour traiter ce sujet dans toute son étendue, il faudroit un livre, & il y en a eu de bons sur cette matière ; mais nous devons nous borner ici à l'envisager relativement à la musique, à examiner sommairement les qualités qu'elle doit avoir, & les défauts qu'elle doit éviter dans ces trois genres de composition lyrique.

1. *Pallet*. De la manière dont Quinault avoit conçu le spectacle de l'opéra, la danse y étoit partie absolument constitutive, & formoit, à frais communs avec la poésie, la musique & la peinture, un tout indivisible, qui devoit flatter à la fois le cœur, l'esprit, l'oreille & les yeux.

Tous ses opéras & ceux que l'on fit à l'imitation des siens, étoient en cinq actes, & le travail de l'auteur étoit non-seulement de diviser son action en cinq diverses parties, qui toutes contribussent au développement de cette action, & conduisissent à la catastrophe, mais de ménager dans chacune de ces cinq parties l'occasion d'un *ballet*, le prétexte d'une fête triste ou gaie, galante, lugubre ou militaire.

Quinault eut non-seulement la gloire de l'invention de ce genre, mais celle de sa perfection ; aucun de ses imitateurs ne fut aussi bien que lui attacher ces brillants accessoires au fil de l'action principale. Comme il s'étoit ouvert le double champ de la mythologie & de la féerie, tous les éléments étoient à sa disposition, & son imagination seconde prodiguoit à son gré les dieux les héros, les génies & tous les êtres réels ou fantastiques.

Il est à croire que Lulli, son compositeur, fut donner, pour le temps, à toutes ces différentes classes de peuples dansants le caractère qui leur paroïssoit propre. Le plus grand mérite que nos pères attribuaient en général à sa musique, étoit la vérité : il est probable qu'il la chercha dans ses airs de danse, comme dans son récitatif & dans ses chants mesurés, & qu'il l'atteignoit autant que le lui permirent les moyens, alors connus, de son art.

Rameau, qui ajouta beaucoup à ces moyens, du côté du rythme & de l'harmonie, trouva dans ces deux sources de quoi donner à la symphonie, & par conséquent aux airs de danse, un degré de perfection, de mouvement & de chaleur, que Lulli n'avoit pas même pu soupçonner. Il parut si supérieur, dans ce genre, à tout ce qui l'avoit précédé, qu'il en fut regardé comme le créateur ; & les François gardèrent long-temps l'opinion que lui seul avoit su véritablement écrire & noter la danse.

Il est certain que dans cette partie de ses compositions, il fit briller beaucoup d'esprit, d'imagination & de goût. Son orchestre, presque tou-

jours insignifiant quand il accompagne la voix, prend une âme, un caractère, lorsqu'il guide les danseurs. Ses airs, tantôt doux & gracieux, tantôt gais & pétulants, quelquefois guerriers ou sauvages, ont toujours une intention marquée. Ils dictent, en quelque sorte, non-seulement le genre & l'expression particulière de chaque entrée de *ballet*, mais les pas même & les gestes dont elle doit être accompagnée.

C'est à lui qu'il faut attribuer l'importance que les François ont toujours attachée depuis aux *airs de danse*. De jolis *airs de danse* ont fait réussir plus d'un mince ouvrage, ont donné de la réputation à plus d'un compositeur médiocre : on est parvenu à nuire à plus d'un grand maître, même avant que de l'entendre, par le seul doute, réel ou simulé, de son talent pour les *airs de danse*.

Les principaux airs de danse sont la chaconne, la passacaille, le menuet, la gavotte, le passé-pied, le tambourin, &c. Voyez chacun de ces mots.

Ces airs avoient, dans l'origine, non-seulement un caractère particulier qu'ils ont conservé depuis, mais des entraves dont ils se sont délivrés. La chaconne, par exemple, étoit composée sur une basse contrainte, dont le retour cont nuel auroit pu être nos ayeux, & nous paroïtroit insupportable. C'étoit une gêne effroyable pour le malheureux compositeur, qui ne produisoit, le plus souvent, que des chants fecs & contraints comme sa basse. La chaconne n'a pris l'essor brillant qui la distingue de tous les autres airs, que depuis qu'elle a secoué ce joug ridicule.

La gavotte n'étoit qu'un petit air à deux reprises, ordinairement de huit mesures chacune. Pour donner à l'entrée de *ballet* où elle étoit employée toute son étendue, il falloit faire une seconde gavotte, soit en mineur, soit dans un ton relatif de celui de la première ; & l'on répétoit à volonté, ou cette première, ou quelquefois les deux. Cet air, depuis quelques années, a reçu d'autres développements. Renfermé dans un cercle moins borné, il donne un champ plus libre au génie du compositeur, & fournit à la danse plus de nuances & de variété. Les gavottes de Roland & d'Atys ont une étendue considérable, quoi que phrases de façon à conserver leur caractère de gavottes, & coupées par des reprises & des retours que la danse exige. On en a fait depuis sur ce modèle ; mais c'est à M. Piccini que nous devons cette nouvelle forme, plus agréable que la première.

De quelque espèce que soient les airs que l'on compose, le premier soin qu'on doit avoir, c'est de leur assigner un rythme très-marqué, qui donne aux danseurs la facilité d'y adpter leurs pas ; & une intention précise, une expression particulière & locale, qui convienne au genre de l'action, au lieu de la scène, à l'état & au costume des acteurs.

Ça toujours été un grand défaut dans un ballet que de ne rien peindre, & de n'être composé que de sauts & de gambades ; mais dans l'ancien système de notre opéra, ce défaut étoit quelquefois excusable. Cinq actes exigent cinq ballets, & il étoit bien difficile de les amener tous si à propos, de leur donner une liaison si intime avec l'action, que chacune des entrées y eût un caractère distinctif & une expression qui lui fût propre.

Aujourd'hui la plupart des opéras sont en trois actes, & quoique les ballets y soient encore regardés comme essentiels, quand ils peuvent être adaptés à l'action sans effort & avec vraisemblance, on ne se fait plus une loi d'en mettre un à chacun des actes. On n'est donc plus excusable d'en faire où les danseurs ne paroissent que pour danser. Le poète, libre à cet égard, doit en fixer le caractère & l'étendue : le compositeur doit se pénétrer des intentions du poète, & devenu poète lui-même, peindre, par ses chants, son rythme & son harmonie, les sentiments nobles, belliqueux, tendres, gais ou tristes, qu'exige la situation où le ballet se trouve placé.

Si le lieu où se passe l'action, si le caractère du peuple, ou celui des personnages, ont quelque chose d'étranger, & qui les distingue de tout autre lieu ou de tout autre caractère, le musicien doit chercher à rendre cette particularité.

Il y réussira quelquefois par la seule analogie avec ce qui a dû exister, quelquefois même par l'emploi de ce qui existe ou a existé réellement. Ce dernier cas est rare, mais il n'est pas sans exemple. Dans un sujet espagnol l'air *des folies d'Espagne*, arrangé & modifié au gré du compositeur, seroit sûr de réussir, & l'on a vu dans *Chimène* que l'air du *fandango* aidoit à transporter le spectateur en Espagne, où se passe la scène.

Le premier cas est plus commun, & il y a peu de situations où l'on ne puisse & ne doive en faire usage.

Nous ne savons point sur quels airs dansoient les Seythes, entourant les victimes humaines qu'ils alloient sacrifier aux dieux ; mais nous sentons que l'air de ces Barbares, dans *Iphigène en Tauride* de M. Gluck, est un véritable air de Canibales.

Nous avons encore moins d'idée de la musique de ces insulaires qui viennent, au premier acte de *Roland*, saluer Angélique de la part de ce héros ; mais l'air de M. Piccini nous fait croire que si ces peuples existoient, ils danseroient sans doute sur ce genre particulier, quoique simple, de rythme & de mélodie.

Quelquefois, pour peindre des mœurs étrangères, il suffit de dépasser l'imagination du spectateur, par un air aussi étranger, quoiqu'il ne convienne pas particulièrement aux personnages & à l'action que le ballet représente.

Ces jeunes captives Lesbienntes qu'Achille envoie en Aulide aux pieds d'Iphigénie, arrivant au milieu d'une armée, & mises en liberté par la fille d'Agamemnon, dansent devant elle pour célébrer leur délivrance. Elles sont sentées danser à la manière de leur pays, & sur un air différent de ceux qu'Iphigénie est accoutumée à entendre. Rien ne paroît d'abord moins convenir à des danseuses de *Lesbos* qu'un air *cosaque* ; mais cet air est étranger pour nous, comme celui des Lesbiennes devoit l'être pour Iphigénie. C'est sans doute ce rapport secret qui fait supporter & même aimer cet air *Cosaque*, dansé en *Aulide* avant le siège de Troie ; sans quoi cela ne paroîtroit qu'une disconvenance monstrueuse.

L'air des démons, au second acte d'Orphée, nous transporte au fond des enfers, comme ceux des champs élysées nous font habiter en idée parmi les ames bienheureuses. J. J. Rousseau disoit, avec raison, que les champs élysées d'Orphée ressembloient à ceux de Castor & Pollux comme une rose à un pavot.

Rien de plus idéal & de plus phantastique que les airs dansés autour de Renaud endormi, par les jolis émissaires d'Armide.

Ceux des songes d'Atys ont cette même teinte imaginaire & pour ainsi dire aérienne ; mais envoyés par une déesse, ils ont, en quelque sorte, dans la noblesse de leurs motifs, dans leurs développements & leur étendue, l'empreinte de leur origine. Ils ne sont pas plus gracieux que ceux d'Armide, mais ils paroissent d'une nature plus relevée & plus grandement conçus.

Un air de danse peut être caractérisé de manière à devoir être accompagné d'un chœur de voix, qui se joigne à celui des danseurs pour renforcer l'expression, & frapper en même-temps tous les sens. L'air des sauvages de Rameau a servi longtemps de modèle dans ce genre, & mérite d'en servir encore.

Le poète peut avoir l'intention de faire exprimer, pendant un ballet, par un de ses personnages, un sentiment tout opposé à ceux des acteurs dansans. Qu'on se rappelle l'artifice dont a usé M. Gluck dans le divertissement du second acte d'Alceste. Le peuple se réjouit du retour de la santé d'Admète : après quelques airs du genre le plus gai, vient un menuet en ton mineur, accompagné de flûtes. Tandis que les Thessaliens font succéder l'expression d'une joie plus douce à celle d'une gaieté bruyante, la malheureuse Alceste, dévouée à la mort, prie les dieux de soutenir son courage, & ne peut retenir ses pleurs : sa voix plaintive, dont les sons soutenus accompagnent cet air de danse, en détermine l'expression qui pourroit n'être que douce & tendre, mais qui devient triste & déchirante. Il étoit impossible d'exciter avec plus d'adresse dans le même temps deux sensations connaires, & de mieux partager l'ame du spectateur entre la douleur d'Alceste & l'allégresse de son peuple.

Voilà sur quels modèles un compositeur doit se régler pour donner à ses airs de *ballet* de l'expression & de la vie ; mais c'est au poète à lui en ménager l'occasion , en n'introduisant jamais un *ballet* dans sa pièce, s'il n'y est naturellement amené, s'il ne contribue à l'action , & s'il n'ajoute à l'intérêt, loin de le détruire ou de le refroidir.

C'est ensuite au maître de *ballets* à suivre les intentions du musicien & du poète, à trouver dans son art des moyens pour les remplir, & non des raisons pour les subordonner aux siennes. Il ne doit jamais oublier que les *ballets* de ce genre, liés à l'action d'un drame lyrique, n'y sont qu'accessoires, & ne peuvent, sans choquer la vraisemblance & nuire au succès de l'ensemble, usurper le moindre empire sur les deux parties principales, qui sont la poésie & la musique.

2. *Ballet-opéra*. On appelle ainsi un genre de composition dont les *ballets* forment l'essence, où chaque divertissement amène une petite action exprimée en peu de vers, & destinée seulement à joindre passagèrement le plaisir de la musique à celui de la danse.

Dans cette espèce de *ballets*, la danse monte d'un degré ; elle ne joue pas encore le premier rôle, mais le second. Au poète appartient toujours la disposition du sujet, la division de ses parties, & le caractère qu'il juge à propos de leur donner ; mais c'est avec le maître de *ballets* qu'il doit se concerter d'abord, non avec le musicien. Le travail de celui-ci ne commence que lorsque le poète a écrit toutes ses scènes, & que le compositeur des *ballets* a fixé, de concert avec le poète, le programme de toutes ses entrées. Embrassant alors d'un coup-d'œil tout son ouvrage, il peut se livrer à son génie ; mais qu'il ne perde pas de vue que, dans un spectacle de ce genre, la musique doit à la danse les mêmes égards que dans le grand opéra la danse doit à la musique.

Les arts qu'il doit employer sont de la même espèce que ceux du genre précédent, & demandent les mêmes qualités, soit dans le rythme, soit dans le caractère du chant ; mais ils peuvent avoir en général plus d'étendue ; & comme ils sont en plus grand nombre, l'un des premiers soins doit être d'y mettre beaucoup de variété.

Ce genre est presque entièrement hors d'usage, & l'on doit peut-être le regretter. La danse est parvenue en France à un si haut point de perfection ; les danseurs excellents des deux sexes y sont en si grand nombre ; & dans nos opéras tragiques, les *ballets* sont maintenant employés avec tant de sobriété, qu'il seroit à désirer qu'en revit paroître de temps en temps des ouvrages moins austères, où la danse jouât le premier rôle ; des ouvrages tels que *l'Europe galante*, *les éléments*, *les amours des dieux*, *les fêtes grecques & romaines*, *les surprises de l'amour*, &c.

Ces *ballets-opéra*, remis en musique nouvelle, ou d'autres nouvellement faits, dans un genre à

peu-près semblable, tiendroient en haleine tous ces talents si précieux, & mettroient le public qui les aime à portée d'en jouir plus souvent.

Les scènes qui en forment la partie dramatique, n'ayant pas un intérêt très-vif, ne pourroient se soutenir que par les charmes du style ; leur dialogue ingénieux amuseroit un instant l'esprit, en reposant la vue. La galanterie, qui en fait presque toujours le caractère, plairoit peut-être trop à nos pères ; mais peut-être aussi ne nous plaît-elle pas assez. Pour nous délasser du genre sérieux & purement héroïque, pour déployer tout le luxe de nos fêtes dansantes, les élégantes fictiones de la Motte, de Bernard ou du petit nombre de nos poètes capables de les imiter, vaudroient peut-être mieux que certains opéras fort magnifiques, mais aussi dépourvus d'esprit & d'intérêt que de galanterie.

La musique gagneroit aussi à cette espèce de renaissance. A mesure qu'on s'est débarrassé des lourdes entraves de la composition française, & qu'on s'est appliqué, en France, à imiter, du mieux qu'on a pu, le style des compositions italiennes, le nombre des écrivains en musique s'est considérablement accru. Une foule de jeunes compositeurs s'est élevée, & s'élève tous les jours, dont l'imagination ardente, mais non encore mûrie par la pratique & par l'âge, se consume, pour ainsi dire, elle-même, faute d'alimens.

Dès qu'un jeune homme est parvenu à écrire avec facilité, séduit par les succès de nos grands maîtres dans l'opéra tragique, il cherche de tous côtés une tragédie ; & s'il est assez malheureux pour en trouver une, bonne ou mauvaise, il s'épuise sur un sujet au-dessus de ses forces ; & se croyant déjà le rival des auteurs de Didon & d'Orphée, il use sa fantaisie à enfler des notes que le public n'entendra jamais.

Les *opéra-ballets* lui offrieroient un noviciat moins pénible, & dont il pourroit au moins tirer quelque fruit. L'abondance & la fraîcheur des idées, heureux attribut de son âge, pourroit s'y déployer librement. Si son génie l'appelloit ensuite au genre tragique, il y apporteroit déjà quelque habitude de traiter la scène, d'en mouler savamment & naturellement le récitatif, d'y enchaîner avec art les airs, les duo, les morceaux d'ensemble ; enfin, s'étant habitué de bonne heure à faire aisément des airs de *ballet*, cette partie, qui contredit toujours, & même embarrassé quelquefois les plus grands compositeurs, ne seroit pour lui qu'un jeu.

Si, dans ces premiers essais, il se sentoit peu de talent pour la musique vocale, peu de facilité à créer des chants expressifs, à les conduire, à les marquer de ces nuances délicates ou fortes qui sont de la musique dramatique la plus expressive & la plus belle des langues ; si, au contraire, il se trouvoit à son aise dans la partie instrumentale ; que sur une situation donnée, il inventât sans effort des airs de *ballet* courts, brillants,

pittoresques, & qu'il reconnût en lui une disposition particulière à prescrire par des sons les pas & les mouvements du corps, il pourroit alors s'adonner uniquement à ce genre, & se borner à composer la musique des *ballets-pantomimes*.

Mais qu'on ne croie pas qu'il dérogeât en se renfermant dans cette sphère. La noblesse d'un artiste est dans le succès; & l'on n'en peut avoir de véritable qu'en se livrant tout entier au genre auquel on est propre.

3. *Ballets Pantomimes*. Cette espèce de *ballets* est la première & la plus importante; c'est celle où la danse règne souverainement, où le maître de *ballets* est inventeur & poète, où le musicien lui est soumis, & doit se régler entièrement sur lui pour le chant, le caractère, le rythme & l'étendue de ses airs.

On en fait remonter l'invention jusqu'aux Egyptiens, qui imaginèrent d'y représenter le cours des astres & les principaux phénomènes de l'univers.

Les Grecs empruntèrent aux Egyptiens leurs danses, comme leurs sciences, & leur mythologie symbolique. On fait l'usage qu'ils en firent dans leurs spectacles publics, & sur-tout dans les chœurs de leurs tragédies. L'histoire a conservé les noms de deux célèbres danseurs, Batile & Pilade. Ce dernier nom seroit immortalisé par la danse, quand il ne le seroit pas par l'amitié.

Les Romains, imitateurs des Grecs, n'avoient garde de négliger cette partie brillante de leurs arts. Un trait de fatyue d'Horace nous indique qu'ils y mettoient beaucoup d'importance, & que chez eux les danseurs faisoient souvent, comme chez nous, le sujet des conversations de la ville. Pour opposer à ces inutilités le ton raisonnable des entretiens champêtres, nous n'examinons pas, dit-il, si *Lepos* danse bien ou mal, mais si les hommes sont heureux par les richesses ou par la vertu, &c. Sat. 6, liv. 2. Ce *Lepos* étoit sans doute le *Vespris* du siècle d'Auguste.

Quand les *ballets-pantomimes* sont-ils nés dans l'Italie moderne? Comment delà se sont-ils répandus dans le reste de l'Europe? Ces questions & plusieurs autres qui y tiennent, sont étrangères à notre objet.

Le célèbre Noverre les a portés, de nos jours, au dernier point de perfection; il a mérité même le nom d'inventeur & d'homme de génie. Outre les *ballets* qu'il a donnés à Vienne, à Paris & à Londres, il a écrit sur son art; & ses *lettres sur la danse*, qui eurent dans le temps un succès mérité, initièrent dans les principes qu'il s'étoit faits ceux-même qui ne pouvoient être témoins de la manière ingénieuse dont il les mettoit en pratique.

A son exemple, nos maîtres de *ballets* ont appris à représenter par la pantomime des actions, soit héroïques, soit du genre gracieux, & ces drames

dançants forment aujourd'hui une des parties les plus intéressantes du spectacle de l'opéra.

La danse y est de deux espèces; tantôt elle est un langage dont les gestes & les pas sont les signes; elle est coupée en scènes, où les principaux danseurs, devenus acteurs, paroissent, soit successivement, soit ensemble, & s'efforcent de rendre intelligibles aux yeux les idées & les sentiments dont ils sont censés pénétrés: tantôt elle conserve son caractère de danse simple; elle forme des *ballets* ou divertissements qui sont placés dans l'action du *ballet-pantomime*, comme ils le seroient dans celle d'une pièce chantée; avec cette différence que dans les *ballets* d'un opéra, les acteurs chantants sont toujours spectateurs oisifs des fêtes qu'on leur donne, & que dans les *ballets* d'un *ballet* les acteurs principaux peuvent eux-mêmes figurer au milieu des cérémonies ou des fêtes. Dans l'opéra, les habitants d'un même pays parlent deux langues différentes: dans le *ballet*, ils ont bien différents emplois; mais ils ont le même langage.

Pour les danses, proprement dites, qui coupent l'action & forment les divertissements, les airs doivent être de la même espèce que ceux du premier & du second genre de *ballets*. Le compositeur n'a pas d'autres soins à prendre. Ce sont de simples airs de danse. Que l'action de *Ninette à la Cour*, ou celle de *Mirza*, soient exprimées par des paroles chantées ou par la pantomime, dans l'un & dans l'autre drame les airs du *bal* seront toujours des menuets, des gavottes, des tambourins; ainsi du reste.

Mais dans les scènes dont le dialogue est en gestes, la musique doit aider à en fixer le sens: elle doit, en quelque sorte, les dicter au danseur, & les interpréter au spectateur. Lorsque le personnage délibère, hésite, agit, se plaint, s'emporte, s'attendrit, l'orchestre doit passer avec lui par tous ces différents états, & d'une manière d'aurant plus marquée, que le spectateur occupé sans cesse du rapport des sons qu'il entend, avec les mouvements qu'il voit, & manquant, pour déterminer ce rapport, du secours de la parole, a besoin d'une indication, assez forte pour ne laisser nulle équivoque.

On emploie quelquefois pour cela un artifice fort simple. Plusieurs *ballets-pantomimes* sont tirés de pièces à Vaudevilles ou en musique; telles que *la chercheuse d'esprit*, *le déserteur*, &c. En plaçant dans certaines parties remarquables de l'action quelques airs de la pièce, on rappelle au spectateur & la situation qu'on lui présente sous une forme nouvelle, & même les paroles qu'il y a souvent entendu joindre; tels sont, dans le *Déserteur*, l'air *quittons ce lieu que je déteste*, & celui des adieux d'Alexis à sa maîtresse: *Adieu, chère Louise!* Tels sont, dans la *chercheuse d'esprit*, l'air de la mère, *allez chercher de l'esprit*, & celui de la fille, *quel désespoir d'être sans esprit à mon âge!* & plusieurs autres.

Mais cette méthode a quelques inconvénients ; 1^o. il faut connoître la pièce originale , pour entendre ce que ces airs signifient ; 2^o. ils peuvent être exprimés par eux-mêmes , comme dans le second exemple de la *chercheuse d'esprit* , où , indépendamment des paroles , quel *désespoir* , &c. l'air a un caractère naïf & simple , qui peut suffire pour annoncer le caractère de Nicerte ; mais ces airs peuvent aussi n'avoir de sens que par le souvenir des paroles , comme dans l'autre exemple , où l'air , insignifiant & baroque , ne fait que déplaire à l'oreille , si l'on ne se rappelle pas que , dans une situation semblable , on a entendu , sur ce même air , la mère dire à sa fille : *Allez chercher de l'esprit*. On citeroit dans ce dernier *ballet* plusieurs exemples du même genre , où , si la mémoire ne venoit au secours de l'oreille , celle-ci ne feroit que désagréablement affectée , sans pouvoir expliquer à l'esprit le sens de ce qui frappe les yeux.

Il ne faut donc user que très-sobrement de ce moyen , & ne l'employer même que pour des airs qui aient le triple avantage d'être agréables à entendre , convenables à l'action , indépendamment des paroles , & assez généralement connus pour que le plus grand nombre des spectateurs , en voyant la situation du *ballet* , se rappelle sur-le-champ la situation correspondante de la pièce.

C'est au maître de *ballets* à n'employer dans son programme aucune partie de l'action qui ne puisse être clairement rendue par les gestes & interprétée par la musique. C'est ensuite au compositeur à trouver dans son art les moyens de tout exprimer & de tout peindre. Cet art , si fécond & si flexible , s'étend & se prête à tout , & le musicien qui ne fait comment exprimer , par la réunion de la mélodie , de l'harmonie & du rythme , des pensées ou des sentiments assez marqués pour qu'un danseur ait cru les pouvoir rendre par ses gestes & ses mouvemens , accuse moins les bornes de l'art , qu'il ne prouve celles de son génie. (*M. Ginguené.*)

BALLET , *s. m.* danse figurée , exécutée par plusieurs personnes qui représentent par leurs pas & leurs gestes une action naturelle ou merveilleuse , au son des instrumens & de la voix.

Tout *ballet* suppose la danse , & le concours de deux ou de plusieurs personnes pour l'exécuter. Une personne seule , qui , en dansant , représenteroit une action , ne formeroit pas proprement un *ballet* ; ce ne seroit alors qu'une sorte de pantomime. (*Voyez pantomime.*) Et plusieurs personnes qui représenteroient quelque action sans danse , formeroient une comédie & jamais un *ballet*.

La danse , le concours de plusieurs personnes , & la représentation d'une action par les gestes , les pas & les mouvemens du corps sont donc ce qui constitue le *ballet*. Il est une espèce de poésie

muette qui parle , selon l'expression de Plutarque , parce que , sans rien dire , elle s'exprime par les gestes , les mouvemens & les pas. *Clausti faucibus* , dit Sidoine Apollinaire , & *loquente gestu* , *nutu* , *crure* , *genu* , *manu* , *rotatu* , *toto in s. lemate* , *vel semel latebit*. Sans danse il ne peut point exister de *ballet* : mais sans *ballet* il peut y avoir des danses.

Le *ballet* est un amusement très-ancien. Son origine se perd dans l'antiquité la plus reculée. On dansa dans les commencemens pour exprimer la joie ; & ces mouvemens réglés du corps firent imaginer bientôt après un divertissement plus compliqué. Les Egyptiens firent les premiers de leurs danses des hiéroglyphes d'action , comme ils en avoient de figurés en peinture , pour exprimer tous les mystères de leur culte. Sur une musique de caractère , ils composèrent des danses sublimes , qui exprimoient & qui peignoient le mouvement réglé des astres , l'ordre immuable , & l'harmonie constante de l'univers.

Les Grecs dans leurs tragédies introduisirent des danses , & suivirent les notions des Egyptiens. Les chœurs qui servoient d'intermèdes , dansoient d'abord en rond de droite à gauche , & exprimoient ainsi les mouvemens du ciel qui se font du levant au couchant. Ils appelloient cette danse *strophes* ou *tours*.

Ils se tournoient ensuite de gauche à droite pour représenter le cours des planètes , & ils nommoient ces mouvemens *antistrophes* ou *retours* ; après ces deux danses , ils s'arrêtoient pour chanter ; ils nommoient ces chants *épodes*. Par-là ils représentoient l'immobilité de la terre qu'ils croyoient fixe.

Thésée changea ce premier objet de la danse des Grecs : leurs chœurs ne furent plus que l'image des évolutions & des détours du fameux labyrinthe de Crète. Cette danse inventée & exécutée par le vainqueur du minotaure & la jeunesse de Delos , étoit composée de *strophes* & d'*antistrophes* , comme la première , & on la nomma *la danse de la grue* , parce qu'on s'y suivoit à la file , en faisant les diverses évolutions dont elle étoit composée , comme font les grues lorsqu'elles volent en troupe.

Les *ballets* furent constamment attachés aux tragédies & aux comédies des Grecs ; Athènes les appelle *danses philosophiques* , parce que tout y étoit réglé , & qu'elles étoient des allégories ingénieuses , & des représentations d'événemens , ou des choses naturelles qui renfermoient un sens moral.

Le mot *ballet* vient de ce qu'originellement on dansoit en jouant à la paume. Les anciens , attentifs à tout ce qui pouvoit former le corps , le rendre agile ou robuste , & donner des grâces à ses mouvemens , avoient uni ces deux exercices ; en sorte que le mot *ballet* est venu de celui de *balle* ; on en a fait *bal ballet* , *ballade* & *ballade* , le *ballade* , le

Balio des Italiens, & le *baillar* des Espagnols, comme les Latins en avoient fait ceux de *ballare* & de *ballator*, &c.

Deux célèbres danseurs furent en Grece les inventeurs véritables des *ba'lets*, & les unirent à la tragédie & à la comédie.

Baïlle d'Alexandrie inventa ceux qui représentoient les actions gaies, & Pilade introduit ceux qui représentoient les actions graves, touchantes & pathétiques.

Leurs danses étoient un tableau fidele de tous les mouvemens du corps, & une invention ingénieuse, qui servoit à les régler, comme la tragédie, en représentant les passions, servoit à rectifier les mouvemens de l'ame.

Les Grecs avoient d'abord quatre especes de danseurs qu'on nommoit *hylarodes*, *simodes*, *migodes* & *lyfodes*; ils s'en servoient pour composer les danses de leurs intermedes.

Ces danseurs n'étoient proprement que des bouffons, & ce fut pour punir la scene de cette indécence, que les Grecs inventerent les *ballets* réglés, & les chœurs graves que la tragédie reçut à sa place.

Les anciens avoient une grande quantité de *ballets*, dont les sujets sont rapportés dans Athénée; mais on ne trouve point qu'ils s'en soient servis autrement que comme de simples intermedes. Voyez *Intermede*. Aristote, Platon, &c. en parlent avec éloge; & le premier est entré, dans *sa poétique*, dans un très-grand détail au sujet de cette brillante partie des spectacles des Grecs.

Quelques auteurs ont prétendu que c'étoit à la cour d'Hyéron, tyran de Syracuse, que les *ballets* devoient leur origine. Ils disent que ce prince soupçonneux ayant défendu aux Siciliens de se parler, de peur qu'ils ne conspirassent contre lui, la haine & la nécessité, deux sources fertiles d'invention, leur suggérèrent les gestes, les mouvemens du corps & les figures, pour se faire entendre les uns aux autres; mais nous trouvons des *ballets*, & en grand nombre, antérieurs à cette époque; & l'opinion la plus certaine de l'origine des danses figurées, est celle que nous avons rapportée ci-dessus.

Le *ballet* passa des Grecs chez les Romains, & il y servit aux mêmes usages; les Italiens & tous les peuples de l'Europe en embellirent successivement leurs théâtres, & on l'employa enfin pour célébrer, dans les cours les plus galantes & les plus magnifiques, les mariages de rois, les naissances des princes, & tous les événemens heureux qui intéressoient la gloire & le repos des nations. Il ferma seul alois un très-grand spectacle, & d'une dépense immense, que dans les deux derniers siècles, on a porté au plus haut point de perfection & de grandeur.

Lucien qui a fait un traité de la danse, entre dans un détail fort grand des sujets qui sont propres à ce

genre de spectacles: il semble que cet auteur a prévu l'usage qu'on en feroit un jour dans les cours les plus polies de l'Europe.

On va donner une notion exacte de ces grands *ballets*, aujourd'hui tout-à-fait hors de mode; on a vu quelle a été leur origine & leur succès; on verra dans la suite leurs changemens, leur décadence, & le genre nouveau qu'elle a produit. Des yeux philosophes trouvent par-tout ces commentemens, ces progrès, ces diminutions, ces modifications différentes, en un mot, qui sont dans la nature; mais elles se manifestent d'une manière encore plus sensible dans l'histoire des arts.

Comme dans son principe le *ballet* est la représentation d'une chose naturelle ou merveilleuse il n'est rien dans la nature, & l'imagination brillante des poètes n'a pu rien inventer, qui ne fût de son effort,

On peut diviser ces grands *ballets* en *historiques*, *fabuleux* & *poétiques*.

Les sujets *historiques* sont les actions connues dans l'histoire, comme le siège de Troie, les victoires d'Alexandre &c.

Les sujets *fabuleux* sont pris de la fable, comme le jugement de Paris, les noces de Thétis & Pélée, la naissance de Venus, &c.

Les *poétiques*, qui sont les plus ingénieux, sont de plusieurs especes, & tiennent pour la plupart de l'histoire & de la fable.

On exprime par les uns les choses naturelles, comme les *ballets* de la nuit, des saisons, des temps, des âges, &c. d'autres sont des allégories qui renferment un sens moral, comme le *ballet* des *proverbes*, celui des *plaisirs troubles*, celui de *la mode*, des *aveugles*, de *la curiosité*, &c.

Il y en a en quelques-uns de pur caprice, comme le *ballet* des *postures*, & celui de *b c e t t e*; quelques autres n'ont été que des expressions naïves de certains événemens communs ou de certaines choses ordinaires. De ce nombre étoient les *ballets* des *cris de Paris*, de *la foire Saint-Germain*, des *passi-temps*, du *carnaval*, &c. Enfin l'histoire, la fable, l'allégorie, les romans, le caprice, l'imagination, sont les sources dans lesquelles on nous a puisé les sujets des grands *ballets*. On en a vu de tous ces genres différens réussir, & faire honneur à leurs inventeurs.

Ce spectacle avoit des regles particulieres, & des parties essentielles & intégrantes, comme le poëme épique & dramatique.

La premiere regle est l'unité de dessein. En faveur de la difficulté infinie qu'il y avoit à s'assujettir à une contrainte pareille, dans un ouvrage de ce genre, il fut toujours dispensé de l'unité de temps & de l'unité de lieu. L'invention, ou la forme du *ballet*, est la premiere de ses parties essentielles: les figures sont la seconde: les mouvemens la troisieme: la musique, qui comprend les chaus, les ritournelles & les symphonies, est la

dépend presque toujours d'un homme mis à sa place, ou d'un homme oublié.

Les *ballets* représentés en France jusqu'en l'année 1671 furent tous de ce grand genre. Louis XIV en fit exécuter plusieurs pendant sa jeunesse, dans lesquels il dansa lui-même avec toute sa cour. Les plus célèbres sont le *ballet des prospérités* des armes de la France, dansé peu de temps après la majorité de Louis XIV. Ceux d'*Hercule amoureux*, exécuté pour son mariage; d'*Alcidiane*, dansé le 14 février 1658; des *Saisons*, exécuté à Fontainebleau le 23 juillet 1661; des *Amours déguisés*, en 1664, &c.

Les *ballets* de l'ancienne cour furent pour la plupart imaginés par Beaupré. Il faisoit des rondeaux pour les récits; & il avoit un art singulier pour les rendre analogues au sujet général, à la personne qui en étoit chargée, au rôle qu'elle représentoit, & à ceux à qui les récits étoient adressés. Ce poète avoit un talent particulier pour les petites parties de ces sortes d'ouvrages; il s'en fait bien qu'il eût autant d'art pour leur invention & pour leur conduite.

Lors de l'établissement de l'opéra en France, on conserva le fond du grand *ballet*: mais on en changea la forme. Quinault imagina un genre mixte, dans lequel les récits firent la plus grande partie de l'action. La danse n'y fut plus qu'en sous-ordre. Ce fut en 1671 qu'on représenta à Paris les *filles de Bacchus & de l'Amour*. Cette nouveauté plut; & en 1681 le roi & toute sa cour exécutèrent à Saint-Germain le *Triomphe de l'Amour*, fait par Quinault, & mis en musique par Lulli: de ce moment il ne fut plus question du grand *ballet* dont on vient de parler. La danse figurée ou la danse simple reprit en France la place qu'elles avoient occupée sur les théâtres des Grecs & des Romains; on ne les y fit plus servir que pour les intermèdes; comme dans *Psiché*, le *Mariage forcé*, les *Fâcheux*, les *Pigmees*, le *Bourgeois gentilhomme*, &c. Le grand *ballet* fut pour toujours relégué dans les collèges. A l'opéra même le chant prit le dessus. Il y avoit plus de chanteurs que de danseurs passables; ce ne fut qu'en 1681, lorsqu'on repré-
senta à Paris le *Triomphe de l'Amour*, qu'on introduisit pour la première fois des danseurs sur ce théâtre.

Quinault, qui avoit créé en France l'opéra, qui en avoit aperçu les principales beautés, & qui par un trait de génie singulier avoit d'abord senti le vrai genre de ce spectacle (voyez *Opéra*), n'avoit pas eu des vues aussi justes sur le *ballet*. Il fut imité depuis par tous ceux qui travaillèrent pour le théâtre lyrique. Le propre des talens médiocres est de suivre servilement à la piste la marche des grands talens.

Après sa mort on fit des opéras coupés comme les siens, mais qui n'étoient animés ni du charme de son style, ni des grâces du sentiment qui étoit sa partie sublime. On pouvoit l'atteindre plus aisément

dans le *ballet*, où il avoit été fort au-dessous de lui-même; ainsi on le copia dans sa partie la plus défectueuse jusqu'en 1697, que la Mothe, en créant un genre tout neuf, acquit l'avantage de se faire copier à son tour.

L'*Europe Galante* est le premier *ballet* dans la forme adoptée aujourd'hui sur le théâtre lyrique. Ce genre appartient tout-à-fait à la France, & l'Italie n'a rien qui lui ressemble. On ne verra sans doute jamais notre opéra passer chez les autres nations: mais il est vraisemblable qu'un jour, sans changer de musique (ce qui est impossible) on changera toute la constitution de l'opéra Italien, & qu'il prendra la forme nouvelle & piquante du *ballet français*.

Il consiste en trois ou quatre entrées précédées d'un prologue.

Le prologue & chacune des entrées forment des actions séparées, avec un ou deux divertissemens mêlés de chants & de danses.

La tragédie lyrique doit avoir des divertissemens de danse & de chant que le fond de l'action amène. Le *ballet* doit être un divertissement de chant & de danse, qui amène une action, & qui lui sert de fondement, & cette action doit être galante, intéressante, badine ou noble, suivant la nature des sujets.

Tous les *ballets* qui sont restés au théâtre sont en cette forme, & vraisemblablement il n'y en aura point qui s'y foudroyent, s'ils en ont une différence. Le roi Louis XV a dansé lui-même avec sa cour, dans les *ballets* de ce nouveau genre, qui furent représentés aux milices pendant son éducation. (*Cahuzac*.)

* C'est pour ne rien laisser à désirer sur cet objet, que nous avons ajouté ce article de feu Cahuzac, ainsi que le suivant, tirés de l'ancienne Encyclopédie; ce qu'ils contiennent d'historique nous paroît fait pour intéresser le lecteur. Nous avons supprimé les réflexions qui terminent le premier, parce qu'elles manquent aujourd'hui de vérité. Depuis trente ans tous les arts qui tiennent à la musique ont fait de grands progrès, & les opinions sont bien changées.

BALLETS aux chansons; ce sont les premiers *ballets*, qui aient été faits par les anciens. Eriphanis, jeune grecque, qui aimoit passionnément un chasseur nommé *Ménalque*, composa des chansons par lesquelles elle se peignoit tendrement de la dureté de son amant. Elle le suivit, en les chantant, sur les montagnes & dans les bois: mais cette amante malheureuse mourut à la peine. On étoit peu galant, quoi qu'en disent les poètes, dans ces temps reculés. L'aventure d'Eriphanis fit du bruit dans la Grèce, parce qu'on y avoit appris ses chansons; on les chantoit, & on représentoit sur ces chants les aventures, les douleurs d'Eriphanis, par des mouvemens & des gestes qui ressembloient beaucoup à la danse.

Nos branles sont des espèces de *ballets* aux chan-

Bons. Voyez *Branle*. A l'opéra on peut introduire des *ballers* de ce genre. Il y a une sorte de pantomime noble de cette espèce dans la troisième entrée des *Talents Lyriques*, qui a beaucoup réussi, & qui est d'une fort agréable invention. La danse de *Terpsichore*, du prologue des *Fêtes Grecques & Romaines*, doit être rangée aussi dans cette classe. Le P. Menestrier, *traite des Ballets*.

BALLETTO ou **BALLIT**. C'est une espèce de danse qui n'est plus d'usage, & dont l'air est terminée par une cloche en levant; il a deux reprises de quatre ou huit mesures chacune, & se bat à deux temps graves ou à quatre temps vites. (*M. Framery.*)

BARBARE, *adj.* Mode *Barbare*. Voyez *Lydien*. (*J. J. Rousseau.*)

BARBARISME. J'ai lu quelque part qu'on se sert de ce mot pour exprimer l'action d'un compositeur qui, n'étant pas encore connu, prend des libertés qui ne conviennent qu'aux grands maîtres, veut introduire des nouveautés, ou même emploie trop souvent les licences que les grands maîtres ne se permettent que rarement. Il est clair que celui qui, le premier, s'est servi en mot *barbarisme* dans ce sens, n'a fait que le transporter de la grammaire à la musique. (*M. de Castillon.*)

* Il n'y a point de licence, proprement dite, en musique. Les combinaisons des tons ne doivent point être soumises au raisonnement, mais à l'oreille. Tout ce qui lui plaît est bon; il faut rejeter tout ce qu'elle désapprouve; ainsi il n'est pas plus permis aux grands maîtres qu'aux autres d'employer des accords d'un mauvais effet; & si l'effet en est bon, ils appartiennent à celui qui les trouve, quelle que soit d'ailleurs sa réputation; mais il est vrai qu'il y a beaucoup de chefs, en musique, que nos timides ancêtres n'avoient osé se permettre, & qu'on emploie heureusement aujourd'hui. Il faut convenir que ces hardiesses, quoique justifiées par l'oreille, ont besoin de l'autorité d'un grand maître, pour ne pas exciter les réclamations de la foule rouinière des compositeurs. On ne doit pas néanmoins regarder comme un *barbarisme* l'introduction de cette nouveauté, en suivant l'analogie de l'acception qu'a ce mot dans la grammaire; un *barbarisme*, en musique, ne peut signifier qu'un accord décidément faux, une modulation inadmissible à l'oreille, ou quelque effet que ce soit qui décele un ignorant, un *barbare*; c'est-à-dire un homme étranger à l'art musical. (*M. Framery.*)

BARBITON, nom d'un instrument des anciens. On ne sait point ce que c'étoit. Les anciens & les modernes l'ont souvent confondu avec la lyre. M. Dacier conjecture qu'il étoit à corde; & faisant venir *barbiton* de *barumiton*, qui signifie *grosse corde de lin*, il en conclut que c'étoit

un instrument à grosses cordes: ce qu'il y a de certain, c'est que le lin étoit en usage pour les instruments de musique, avant que l'on eût inventé l'art d'employer au même usage les fibres des botes. Horace appelle *lesbra*, *barumiton*, ode 1, livre 1 & ode 17, même livre, *lesbra*, *barumiton* *molite civi*: « Vous *barbiton*, qui avez été touché la première fois par un citoyen de Lesbos, » c'étoit Alcée, à qui il attribue l'invention du *barbiton*.

BARBITON. On peut conclure de ce que Musonius dit de cet instrument, dans son traité de *la vu Giacornu*, qu'on en faisoit une espèce de concert avec le *peffis* des Lydiens. Voyez *Peffis*. Il ajoute que Terpandre en étoit l'inventeur. Pollux appelle aussi le *barbiton barumiton*. Athénée rappelle qu'on l'appelloit encore *barmos*, & en attribue l'invention à Anacréon. (*M. de Castillon.*)

BARCAROLLE, *f. f.* Sorte de chanson en langue vénitienne que chantent les Gondoliers à Venise. Quoique les airs des *barcarolles* soient faits pour le peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodie & un accent si agréable, qu'il n'y a pas de musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les théâtres les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer les subtilités de la musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *barcarolles*. Les paroles de ces chansons sont communément plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent; mais ceux à qui les peintures fidèles des mœurs du peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des airs; de sorte que plusieurs curieux en ont de très-amplés recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart des Gondoliers savent par cœur une grande partie de son poème de la Jérusalem délivrée; que plusieurs le savent tout entier; qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre; que c'est assurément une belle *barcarolle* que le poème du Tasse; qu'Homère seul eût, avant lui, l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre poème épique n'en a eu depuis un pareil. (*J. J. Rousseau.*)

BARCAROLLES, *f. f.* Les *barcarolles* ressemblent parfaitement à nos brimettes, à nos chansons. Elles ont leur principal agrément de la manière dont on chante généralement en Italie; mais il faut convenir qu'on en entend quelquefois beaucoup avant d'en rencontrer une véritablement piquante. Les gens de bien en ont quelquefois dont la longueur & le rythme s'accorde avec les odes des Grecs.

sent tous les grands poèmes italiens, ils en chantaient des tirades entr'eux sur cet air en alternant les stances. Il est possible qu'ils donnent la préférence à la *Jérusalem délivrée*, mais on croit pouvoir assurer qu'ils chantent de même des morceaux de tous les poèmes qui ont en Italie une grande réputation. Quand ils n'ont point d'air qui leur convienne, ils improvisent un chant qu'on doit plutôt regarder comme une espèce de déclamation. (M. Framery.)

BARDES, sorte d'hommes très-singuliers & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à-la-fois prêtres, prophètes, poètes & musiciens.

Bochart fait dériver ce nom de *parat*, chanter; & Camden convient avec Festus, que *Barde* signifie un chanteur; en celtique, *Bard*. (J. J. Rousseau.)

BARDES. On entend ordinairement par ce mot les poètes & les chantres de la guerre chez les Germains, les Gaulois & les Bretons; mais nous verrons bientôt qu'ils n'étoient pas bornés à ce seul emploi.

On ne voit pas sans étonnement, dans l'histoire de ces peuples, & sur-tout dans celle de l'Irlande, de quelle puissance & de quelle considération les *Bardes* jouissoient. Il est assez curieux de rechercher par quels degrés ils y étoient parvenus.

Leur origine se perd dans la nuit des temps: elle est fabuleuse, comme tant d'autres origines. L'époque où l'histoire commence à parler le langage de la vérité est celle de l'irruption des *Misciens* en Irlande. Amergin, frère des deux princes Heremon & Heber, qui s'en emparèrent, prit le titre d'*Ardfleoa*, ou de chef des *Bardes*, qui lui imposoit les devoirs de poète, d'historien & de législateur.

Le poète *Cirmac Cis*, & *Onna Ceafinn*, joueur de harpe, avoient accompagné ces deux princes dans leur expédition. Lorsque ceux-ci partagèrent entr'eux leur conquête, ils se partagèrent aussi les deux *Bardes*. Le poète échut à Heremon, & le musicien à Heber. Ce Heber eut en partage la partie méridionale de l'île; & l'on a observé que le goût & la connoissance de la musique ont été particulièrement répandus dans cette partie.

Depuis lors, jusqu'au règne de Tighernmas, l'an du monde 2315 (1), l'histoire ne nous apprend rien des *Bardes*. Ce roi, aussi sage que guerrier, porta une loi sompuaire pour distinguer par les vêtemens les différens ordres de son peuple. D'après cette loi, les payfans, les soldats & tout le dernier ordre devoient avoir des habits d'une seule couleur; les officiers militaires, de deux; les commandans de bataillons, de trois; les chefs des maisons d'hospitalité, de quatre; la principale noblesse, de cinq; & les *O'lachs* ou *Bardes*, de six, c'est-à-dire, d'une seule couleur moins que les habits de la famille royale. Toute guerrière qu'étoit alors l'Irlande, les armes y étoient donc moins respectées encore que les lettres. Peut-on appeller

barbare une nation dans laquelle le savoir obtient les premiers honneurs après la royauté?

Dans toutes les parties du royaume il y avoit des colleges institués pour l'éducation des *Bardes*. Ils y étoient élevés par des Druides, qui leur apprenoient l'histoire, l'éloquence & les loix, par le moyen de la poésie, seule interprète des sciences dans ces siècles reculés. La musique faisoit aussi une partie essentielle de leur éducation.

Quand le jeune élève avoit fini ses études, qui duroient quelquefois douze années, il prenoit le titre d'*ollamh* ou de docteur; il étoit alors susceptible de toutes les dignités de son ordre, & devoit être *filea*, *breitheamh* ou *seanacha*, dignités qui avoient été autrefois réunies dans les mêmes *Bardes*, mais qu'on avoit ensuite séparées, à cause de la difficulté d'en remplir en même-temps les devoirs.

Ceux de la première de ces trois classes étoient les poètes. Ils mettoient en vers les dogmes de la religion: ils animoient les troupes pendant & après le combat, par des odes & des chants guerriers: ils célébroient ceux qui étoient morts courageusement; & dans les fêtes publiques, ils amusoient la nation par des fables des temps anciens: ils s'accompagnoient en pinçant de la harpe, instrument que tous les *Bardes* touchoient avec beaucoup d'habileté.

Ils servoient aussi de hérauts. Ils accompagnoient constamment le général sur le champ de bataille, & marchaient à la tête de l'armée, vêtus de longues robes blanches, tenant en main des harpes brillantes, & environnés d'une foule de musiciens. Pendant la chaleur du combat, ils se retiroient à part. Leurs personnes étoient sacrées; & ils regardoient en sûreté toutes les actions des chefs, pour en faire le sujet de leurs chants.

On a eu raison de comparer ces chants à ceux de Tyrthée, & de dire que s'ils avoient plus de rudesse, ils avoient du moins la même force, & produisoient les mêmes effets:

Mares animos in fortia bella.

Versibus exacuit.

La seconde classe, celle des *Breitheamh* ou *Prætors*, étoit composée de légistes. Ces *Bardes* promulguoient les loix, en les chantant sur une espèce de récitatif ou de chant monotone, & se plaçoient pour cela en plein air sur un lieu élevé. Ils soutenoient leurs voix par une sorte de basse continue, qu'ils faisoient eux-mêmes sur la harpe. Ils avoient aussi le double emploi de juges & de législateurs. Ils rendoient la justice & contribuoient à la formation des loix.

Les *Seanachas*, ou *Bardes* de la troisième classe, étoient antiquaires, généalogistes & historiens. Ils rappelloient les événemens remarquables, & conservoient, dans d'assez mauvais vers, les généalogies de leurs patrons. Chaque province & chaque prince ou chef avoit au moins un de ces *Seanachas* à ses gages.

(1) Près de 1000 ans avant J.-C.

Outre ces trois ordres de *Bardes*, il y en avoit un autre inférieur, composé de *Bardes* instrumentistes. Ils avoient cinq différens titres, selon qu'ils jouoient de l'un ou de l'autre de cinq différens instrumens; mais leur titre général étoit celui d'*orsiligh*. Ils accompagnoient les chants des *Bardes* des trois ordres supérieurs, & se transmettoient, comme eux, une dignité ou profession héréditaire.

Dans ces premiers siècles toutes les cérémonies publiques, les pompes funèbres, & même les assemblées nationales, étoient autant d'occasions où les *Bardes* de toutes les classes étoient employés; ils en faisoient le principal ornement; & ce peuple, que nous regardons comme presque sauvage, étoit si sensible aux beautés de la musique, qu'on le voyoit entourer religieusement le chœur des *Bardes*, éprouver à leur gré les impressions les plus contraires, s'affliger, se réjouir, s'agiter tumultueusement, ou s'arrêter dans une sorte de recueillement religieux, selon le caractère de musique exécuté par les *Bardes*.

Ils continuèrent d'être en honneur dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. On voit dans l'état de la maison du fameux *Comac O Conn*, élu roi l'an 254 après J. C., un *Barde Breitheamh* pour le consulter dans les cas difficiles; un *Seana-chá* pour éclaircir les points de l'histoire & de la chronologie; un *Ard-fleá* pour composer l'éloge du prince & celui de ses ancêtres, & une troupe de musiciens pour lui procurer un doux sommeil, & pour le divertir dans ses momens de repos.

Le principal ornement de la cour de ce prince fut le guerrier poète & musicien, que M. Macpherson nomme *Fingal*, & dont *Fin* étoit le véritable nom.

Son fils *Oisín*, que M. Macpherson appelle *Ossian*, fut, comme lui, l'un des plus grands héros, & l'un des premiers poètes de son siècle. Les poèmes qu'on lui attribue sont-ils ou ne sont-ils pas de lui? Cette question, qui n'est plus problématique en Angleterre, est étrangère à notre sujet.

Fergus, *Barde* contemporain de *Fin* & d'*Oisín*, fut aussi grand poète qu'eux. C'étoit sur-tout dans les combats que son génie brilloit de tout son éclat, & qu'il exerçoit tout son empire. A la bataille de Fintry, *Oisín* ayant engagé un combat singulier, commençoit à plier. *Fergus* l'aperçut, & des hauteurs où il étoit placé, il lui adressa des chants qu'*Oisín* entendit, & qui lui rendirent le courage & la victoire.

Après l'établissement du christianisme en Irlande, les Druides disparurent; mais l'ordre des *Bardes* garda toutes ses institutions, avec cette seule différence, qu'au lieu d'adresser leurs hymnes aux faux dieux du paganisme, ils consacrerent leurs harpes & leurs voix aux louanges du dieu des chrétiens.

Bientôt comblés d'honneurs, de richesses & de puissance, revêtus de privilèges extraordinaires, possesseurs d'un art qui, en adoucissant les mœurs, acquiert un grand ascendant sur elles; respectés des grands & du peuple par l'étendue de leurs connoissances, les *Bardes* devinrent d'une insolence & d'une corruption intolérables.

Leurs richesses étoient immenses, leurs privilèges excessifs. Après les occasions d'éclat où leurs chants avoient tellement aranté les troupes, qu'aucun Irlandois n'avoit fui, ou n'étoit mort honteusement, on leur avoit donné des terres, qui étoient regardées ensuite comme sacrées, & qui ne supportoient aucune imposition. On conçoit que dans des siècles guerriers le nombre de ces concessions dut bientôt être considérable.

Outre ces terres, les *Bardes* avoient encore le droit d'être nourris aux dépens de l'état pendant la moitié de l'année. Ils alloient se loger où ils vouloient, & mettoient à contribution, selon leur fantaisie, tous les habitans de l'isle.

Sous le règne de Hugh, ils eurent l'arrogance de demander des ornemens pareils à ceux que le roi portoit sur ses vêtements. Ils injurioient la noblesse, & se rendoient coupables de mille excès. Leur nombre s'accrut au point qu'ils formoient un tiers de la nation irlandaise. Les arts languissoient faute d'ouvriers, l'agriculture par le manque de laboureurs.

Enfin le roi se vit obligé de convoquer, en 550, une assemblée nationale, dont le principal objet devoit être l'expulsion & l'entière abolition de l'ordre des *Bardes*; mais elle se réduisit à en diminuer considérablement le nombre & les privilèges. On n'exila que les plus coupables.

L'irruption des Danois arrêta en Irlande les progrès des arts, & y fit succéder en peu de temps la plus profonde ignorance. Ces barbares détruisirent tous les collèges des *Bardes*, & brûlèrent tous les livres. Les *Bardes* qui purent se sauver se cachèrent dans les bois, & parmi les montagnes; les autres furent mis en captivité. Leurs harpes, comme celles des Israélites, dans une occasion pareille, demeurèrent muettes, ou ne rendirent plus que des sons lamentables dans des vallées solitaires & sous l'abri des plus profondes cavernes.

Après l'expulsion des Danois, le roi Brian rendit aux arts & à l'ordre des *Bardes* toute leur splendeur. Il étoit lui-même excellent musicien. La harpe dont il se servoit, après avoir passé par une infinité de mains, fut déposée en 1782 dans le muséum du collège de la Trinité de Dublin. Sa forme & son étendue prouvent l'habileté du monarque, s'il est vrai qu'elle lui ait appartenu.

Depuis ce temps l'Irlande fut troublée par des guerres fréquentes, & les arts s'éclipserent ou ruinerent souvent, selon les vicissitudes de la guerre.

Dans le moyen âge, malgré l'esclavage où les

Anglois réduisirent tout le pays, le goût de la musique & de la poésie ne s'éteignit point encore; mais les *Bardes* furent dépouillés de leurs honneurs & de leurs privilèges.

Enfin, dans le onzième siècle, après la conversion des Normands, les Irlandois essayèrent de remettre les choses dans le premier état; mais ce fut inutilement. On rétablit des colleges de *filca*; mais les fondations n'étoient pas assez riches, la discipline n'étoit pas assez stricte; le zèle pour les arts n'eut pas la même ferveur. Les *Bardes* ne furent plus divisés qu'en deux classes: celle des *ollamh re seanachas*, qui étoient des historiens ou antiquaires; & celle des *ollamh re dan*, composée de panégyristes & de rhapsodes, qui semblent avoir réuni en eux les caractères des troubadours & des jongleurs provençaux.

Plusieurs poèmes attribués à *Oisín* ou *Offian*, furent l'ouvrage des *Bardes* de ce temps-là. Ils ne remontent pas, pour la plupart, au-delà du onzième ou du douzième siècle. Les Irlandois en trouvent la preuve dans quelques expressions inconnues aux siècles plus reculés. C'est sur ces foibles fondemens que M. Macpherson a bâti le brillant édifice de ses poèmes de *Fingal* & de *Temora*.

Le titre de *Bardes*, jadis si révéré en Irlande, commença de tomber sous le règne d'Elisabeth. Cette reine redoutoit l'empire qu'ils conservoient encore sur l'esprit des chefs de leur nation; elle dirigea contre eux & contre ceux qui les entretenoient des actes du parlement: ils furent privés de leurs appuis, de leurs privilèges, & bientôt réduits à un état errant à-peu-près semblable à celui de nos ménestriers.

Sous les régnes suivans, ils furent avilis de plus en plus; ils se dispersèrent & disparurent enfin entièrement. Le dernier de cet ordre, dont le nom ait mérité d'être conservé, est *Turlough O' Carolan*, mort en 1738. Ses vers s'élèvent au-dessus du médiocre; & c'est à lui que l'on doit en grande partie les meilleurs airs irlandois. Ses chants, quoiqu'extrêmement simples, plaisent encore aux gens de goût, peut-être même par cette simplicité. (*M. Ginguiné.*)

BARIPYCNI, *adj.* Les anciens appelloient ainsi cinq des huit sons ou cordes stables de leur système ou diagramme; savoir, l'hypatè-hypaten, l'hypatè-meson, la mèse, la paramèse & la nète-diezeugménon. Voyez *Pycni*, *Son*, *Tétracorde*. (*J. J. Rousseau.*)

BARIPYCNE. I. Ces quatre termes, *baripycne*, *mésopycne*, *oxipycne*, *apycne*, qui signifient *grave des épais*, c'est-à-dire, des intervalles épais, *moyen des épais*, *aigu des épais*, *éloigné des épais*, désignent dans la musique grecque, l'hypate, la parhypate, le lichanos & la nète des tétracordes des genres épais. Les trois premiers sont synonymes

des mots *hypatoïde*, *parhypatoïde*, *lichanoïde*. Le quatrième n'avoit point de synonyme, parce que la nète d'un tétracorde dans le système conjoint, (*voyez Conjoint*) étoit hypate du tétracorde adjacent à l'aigu. Or cette corde commune aux deux tétracordes étoit toujours nommée *hypate*. Ainsi, dans la rigueur, il y avoit six sons apycnes, la proslambanomène, la nète des hypates, la nète des mèses, la nète synemménon, la nète diezeugménon, & la nète hyperboléon. (*Voyez la table suivante.*) Mais la seconde, la troisième & la cinquième étant chacune commune à deux tétracordes, ne retenoient que le nom d'hypate; & conséquemment étoient regardées comme *baripycnes*. C'est ainsi qu'il faut entendre ce que dit Euclide, *p. 17*, qu'il n'y a que trois sons apycnes: la proslambanomène, la nète synemménon, & la nète hyperboléon.

Rousseau n'a point connu les termes *hypatoïde*, *parhypatoïde*, *lichanoïde*, dans le sens que nous venons d'exposer d'après Aristide Quintilien, *p. 12*; il n'a connu & employé le premier que comme relatif des mots *mésorde* & *nétoïde*; lesquels ne s'appliquent point aux sons d'un tétracorde, mais à ceux du diagramme ou système général, & désignent, le premier les sons graves de ce système, le second ceux qui tiennent le milieu, & le troisième les sons aigus. Voyez la table suivante, & les articles *lepsis* & *mélœpe*.

Tous les auteurs grecs qui ont écrit sur la musique s'accordent à placer les sons *baripycnes*, *mésopycnes* & *oxipycnes* dans l'ordre qui vient d'être assigné; c'est-à-dire, comme des épithètes de l'hypate, de la parhypate & du lichanos; (*Vid. Euclide, p. 6, 7; Alypius, p. 2; Aristide Quintilien, p. 12.*) & cela dans les genres épais seulement. (*Vid. Euclide, p. 7.*) Mais Bacchius Sénior, *p. 8*, ne fait aucune mention des sons *mésopycnes*, & fait répondre le *baripycne* à la parhypate, & l'*oxipycne* au lichanos. Or, ou le texte de cet auteur est défectueux en cet endroit, comme il l'est en beaucoup d'autres, ou il exprime une opinion particulière à laquelle on ne doit nullement s'arrêter; parce que, pour se rendre intelligible dans la théorie des arts, il ne faut employer les termes techniques que dans l'acception consacrée par l'usage. Le sentiment de Meibomius, qui croit le texte défectueux, est le plus probable. Car Bacchius dit, *p. 11*, qu'on appelle *hypatoïde* le son le plus grave des genres épais, *parhypatoïde* le moyen, & *lichanoïde* le plus aigu. Il reconnoît donc dans les genres épais des sons graves, moyens & aigus. Or, les termes *baripycnes*, *mésopycnes* & *oxipycnes*, signifient précisément & suivant leur étymologie & suivant l'usage, signifient, dis-je, graves des épais, moyens des épais, aigus des épais; c'est-à-dire, des intervalles épais. Bacchius a donc dû employer ces termes en les appliquant, le premier à l'hypate, le second à la parhypate, le troisième au lichanos,

Je trouve encore dans cet auteur une contradiction palpable relativement à ces termes. Il convient, avec les autres musiciens grecs, que le genre diatonique ne doit point être compris au nombre des genres épais. Cependant, page 9, il attribue des tons oxipyenes au genre diatonique. A la vérité, il les appelle seulement *aigus*, & non pas *oxipyenes*. Mais l'un de ces termes n'est pas plus convenable que l'autre : car 1.° le son aigu d'un tétracorde, c'est le quatrième ; & c'est au troisième que Bacchius applique cette dénomination. 2.° *Oxipyene* signifie *aigu des intervalles épais* ; or du second au troisième son du tétracorde diatonique il y a un ton ; & un intervalle épais n'exécède jamais le demi-ton. (Voyez *épais*.) La dénomination d'*oxipyene* ne convient donc nullement au lichanos du genre diatonique.

Je n'ai pas relevé toutes les erreurs ou incorrections qui se trouvent dans cet auteur ; mais je crois devoir avertir ici les amateurs de la musique des anciens de ne pas le lire sans précaution. Son ouvrage offre en apparence un traité facile & complet de la musique grecque, une espèce de rudiment à la portée de tout le monde : mais il n'y a rien de moins exact que ses définitions, de plus incomplet que sa théorie, de plus défectueux que son texte. Je reviens aux termes *baripyene*, *mésopyene* & *oxipyene*.

II. Les modernes les ont employés dans un sens qu'ils n'avoient point chez les Grecs, en les appliquant aux tons de l'église, (voyez *tons de l'église*) qu'ils croyent être les mêmes que les modes de la musique ancienne, & qu'en conséquence ils ont ainsi qualifiés

I. ton.	Dorien.	Mésopyene.
II. ton.	Hypodorien.	Mésopyene.
III. ton.	Phrygien.	Baripyene.
IV. ton.	Hypophrygien.	Baripyene.
V. ton.	Lydien.	Oxipyene.
VI. ton.	Hypolydien.	Oxipyene.
VII. ton.	Mixolydien.	Oxipyene.
VIII. ton.	Hypomixo-Lydien.	Oxipyene.

« Plusi urs savants, dit l'abbé Lebœuf, *Traité du chant ecclésiastique*, p. 188, même parmi ceux du dernier siècle, ont imaginé des explications des mots *mésopyenes*, *baripyenes* & *oxipyenes* des anciens Grecs, qui n'ont aucune solidité, & qui embrouillent plus la matière qu'elles ne l'éclaircissent. . . . On est redevable à l'attention du savant abbé Chastelain, chanoine de Notre-Dame de Paris . . . d'avoir fait connaître . . . l'explication de ces trois mots. Et cette explication, que l'abbé Lebœuf en fit si naturelle, & exprimant l'essence & la nature de chaque chant, consiste à appeler *baripyene* une octave dont le demi-ton du tétracorde grave forme

au grave le premier intervalle ; *mésopyene*, celle dont le demi-ton occupe le milieu du même tétracorde, & *oxipyene*, celle où il se trouvoit à l'aigu.

Mais cette explication a trois défauts ; 1.° elle explique un mot imaginaire. Jamais les Grecs n'ont désigné leurs modes par les mots *baripyenes*, *mésopyenes*, *oxipyenes*. Ils disent seulement que dans l'ancienne musique grecque, c'est-à-dire, lorsque les modes n'exécdoient pas l'étendue de l'octave, tel mode ou telle espèce commençoit par un son baripyene, telle par un son mésopyene, telle par un son oxipyene. Or, on a vu plus haut la définition des sons *baripyenes*, *mésopyenes*, &c. 2.° Elle est fautive, c'est-à-dire, qu'en supposant même que ces modes grecs eussent porté par extension les noms de *baripyenes*, *mésopyenes*, &c. les Grecs n'entendent point ces mots à la manière de l'abbé Chastelain ; mais comme je l'ai déjà dit, l'octave, improprement appelée par les modernes, *baripyene*, est celle qui commence par un son baripyene ; ainsi des autres. 3.° Enfin elle est inutile, puisque les auteurs grecs nous en ont laissé une très-claire & très-détaillée. Je me contenterai de rapporter les expressions d'Euclide. Cependant, *vid. Gaudence*, p. 19 ; *Bacchius Senior*, p. 16 ; *Aristide Quintilien*, p. 18. « Le même système, » dit Euclide, p. 13, composé des *mésopyenes* & *baripyenes*, admet cependant différentes espèces, » suivant la différence de position de ces intervalles. C'est pourquoi l'on compte trois espèces » de quartes. La première terminée par des *baripyenes*, telle, par exemple, que la quarte comprise entre l'hypate des hypates, & l'hypate des méses (telle que *si ut re mi*. Voyez la table » suivante). La seconde, terminée par des *mésopyenes* (*oxipyene*, suivant l'abbé Chastelain), » semblable à celle qui va de la parhypate des hypates, à la parhypate des méses. La troisième, » renfermée entre des oxipyenes (*mésopyene*, suivant l'abbé Chastelain), telle que du lichanos » des hypates au lichanos des méses. Il en est de même des quintes : mais passons aux octaves ou modes de l'ancienne musique des Grecs. Il y » a sept espèces de diatons (d'octaves). La première, terminée par des baripyenes, s'appelle » de l'hypate des hypates à la paramése : les anciens l'appelloient *mixolydienne*. La seconde, » qu'ils appelloient *lydienne*, terminée par des » mésopyenes, étoit telle que celle de la parhypate des hypates à la trite d'octave. La » troisième, terminée par des oxipyenes, s'appelle » du lichanos à la paranète diégumène ; les » l'appelloient *phrygienne*. La quatrième, la *dorienne*, terminée aussi par des baripyenes, s'appelle » de l'hypate des méses à la nète d'octave. La » cinquième, l'*hypolydienne*, terminée par des » mésopyenes, étoit semblable à l'octave comprise » entre la parhypate des méses & la trite d'octave. La sixième, terminée par des oxipyenes,

» comme du lichanos des mèses à la paranète hyperboléon, se nommoit *hypophrygienne*. La septième, terminée par des *baripycnes*, telle que celle de la mèse à la nète hyperboléon, étoit appelée, *commune*, locrienne & hypodorienne ». Il ne s'est agi jusqu'ici que des octaves des genres épais « Mais dans le genre diatonique, continue *Euclide*, la première espèce est celle dont le premier demi-ton est au grave, & le second au quatrième intervalle à l'aigu. Dans la seconde espèce, le demi-ton est le troisième intervalle au grave, le premier à l'aigu. Dans la troisième espèce, il occupe la seconde place, tant au grave qu'à l'aigu. Dans la quatrième, il est premier au grave, le troisième à l'aigu. Dans la cinquième, il est quatrième au grave, premier à l'aigu. Dans la sixième, troisième au grave, second à l'aigu. Dans la septième, le demi-ton est le second intervalle au grave, le troisième à l'aigu. Toutes ces espèces, prises dans le même ordre, ont les mêmes extrêmes & les mêmes dénominations que dans les genres chromatique & enharmonique ». Il n'y a rien de plus clair que ce passage, d'où il résulte, 1.^o que les modes grecs, pris dans l'ordre ci-dessus, répondent aux octaves naturelles des notes *si, ut, ré, mi, fa, sol, la*; 2.^o que la première espèce (l'octave de *si*) représente, à-peu-près, notre quatrième ton de l'église (voyez *Tons de l'église*); 3.^o que la seconde espèce (l'octave d'*ut*) répond aussi, à-peu-près, au sixième ton; la troisième (l'octave de *ré*), au premier ton; la quatrième (l'octave de *mi*), au troisième; la cinquième (l'octave de *fa*), au cinquième; la sixième (l'octave de *sol*), au septième; la septième (la seconde octave de *la*, car la première commence à la proslambanomène), ne peut répondre à notre second ton du plainchant; car ce ton est plagal; & la septième espèce d'octave est authentique, puisqu'elle étoit admise au nombre des anciens modes grecs. De plus, notre second ton est le plus grave de tous; & la septième octave grecque est la plus aiguë. Enfin,

la septième octave est comprise entre des sons *baripycnes*, & porte le nom d'*hypodorienne*; au contraire, notre deuxième ton répondant à l'octave de la proslambanomène, a pour sons extrêmes des *apycnes*, & devoit porter le nom d'*hyperphrygienne*. Voyez la table suivante. Du passage d'*Euclide* il s'en suit, 3.^o que notre premier ton doit être appelé *oxipycne*, & non pas *mésopycne*. Le second, *apycne*, en le prenant au grave, & *baripycne*, en le prenant à l'aigu; & non pas *mésopycne*. Le cinquième & le sixième, *mésopycnes*, & non pas *oxipycnes*. 4.^o Que les dénominations de dorienne, lydienne, &c. ne conviennent pas aux tons de l'église, auxquels les modernes les ont appliquées. Voyez *Modes & Tons de l'église*. 5.^o Enfin, que quand même on pourroit appeler les différentes octaves, *baripycne, mésopycne & oxipycne*, &c. ce ne seroit tout au plus que dans les genres épais; car n'y ayant & ne pouvant y avoir dans le système général du genre diatonique des sons *baripycnes, oxipycnes, mésopycnes*, puisqu'il n'y a point d'intervalles épais dans le genre diatonique, les octaves diatoniques ne pouvoient donc commencer ni se terminer par un son *baripycne, oxipycne*, &c. Donc il n'y avoit point chez les Grecs d'octaves *baripycne, oxipycne*, &c. dans le genre diatonique. Donc les mêmes dénominations sont mal appliquées aux tons de l'église.

J'ai dû m'étendre un peu sur les modes, comme je l'ai fait dans cet article & dans quelques autres, parce que Rousseau n'avoit pas dit un mot sur ces dénominations baroques appliquées à nos modes, ni sur le rapport de nos modes à ceux des anciens; & qu'il n'a point entendu, peut-être pas lu ce qu'ils ont dit. « Obscurs sur toutes les parties de leur musique, ils sont presque intelligibles sur celle-ci ». Cependant rien de plus clair que le passage que j'ai cité, & que ceux que j'ai indiqués; lesquels sont plus que suffisants pour assigner précisément l'ordre, le nom & le caractère de chaque mode. (*M. l'Abbé Feytaud*.)

BAROQUE, *adj.* Une musique *baroque* est celle dont l'harmonie est confite, chargée de modulations & de dissonances, le chant dur & peu naturel, l'intonation difficile, & le mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *baroco* des logiciens. (J. J. Rousseau.)

* Il peut venir aussi du mot grec *baros*, *molestia*, chose désagréable. (M. Framery.)

BARRÉ, *C barré*, sorte de mesure. Voyez *C*. (J. J. Rousseau.)

BARRES, *subst. fem. plur.* Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque mesure sur les cinq lignes de la portée, pour séparer la mesure qui finit de celle qui recommence; ainsi les notes contenues entre deux *barres* forment toujours une mesure complète, égale en valeur & en durée à chacune des autres mesures comprises entre deux autres *barres*, tant que le mouvement ne change pas. Mais comme il y a plusieurs sortes de mesures qui diffèrent considérablement en durée, les mêmes différences se trouvent dans les valeurs contenues entre deux *barres* de chacune de ces espèces de mesures. Ainsi dans le grand triple qui se marque par ce signe $\frac{3}{2}$, & qui se bat lentement, la somme des notes comprises entre deux *barres* doit faire une ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{4}$, qui se bat vite, les deux *barres* n'enferment que trois croches ou leur valeur: de sorte que huit fois la valeur contenue entre deux *barres* de cette dernière mesure, ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *barres* de l'autre.

Le principal usage des *barres* est de distinguer les mesures & d'en indiquer le *frappé*, lequel se fait toujours sur la note qui suit immédiatement la *barre*. Elles servent aussi dans les partitions à montrer les mesures correspondantes dans chaque portée. Voyez *Partition*.

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'est avisé de titer des *barres* de mesure en mesure: auparavant la musique étoit simple; on n'y voyoit gueres que des rondes, des blanches & des noires, peu de croches, presque jamais de doubles croches. Avec des divisions moins inégales, la mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant, j'ai vu nos meilleurs musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne musique d'Orlande & de Claudin; ils se perdoient dans la mesure, faute des *barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des parties chantées autrefois couramment par les musiciens de Henri III & de Charles IX. (J. J. Rousseau.)

* La musique est-elle moins simple aujourd'hui, parce qu'on a insensiblement changé de signes pour l'exprimer? Si dans ce temps on y voyoit peu de croches, & presque jamais de doubles croches, on

n'y voit plus maintenant les maximes, les longues, les brèves, &c. dont les premières tenoient plusieurs mesures. La musique d'ailleurs n'en va ni plus vite ni plus lentement, puisque la ronde tient aujourd'hui la place de la maxime, & vaut à elle seule toute une grande mesure. La blanche a remplacé la longue, &c. il n'y a dans tout cela de changé que la figure des notes; les valeurs intrinsèques des temps n'ont point souffert d'altération.

C'est la musique instrumentale & la commodité de her les croches & les doubles croches par la queue, qui a donné lieu à ce changement. Huit croches, par exemple, liées ainsi en un ou deux groupes, sont plus sensibles à l'œil, plus faciles à exécuter rapidement, que si elles étoient toutes détachées.

Quant aux *barres*, il est incontestable qu'elles reposent l'attention, & qu'en marquant d'une manière distincte le repos de chaque mesure, elles facilitent les moyens de la suivre, & d'y rentrer si l'on s'en écarte par quelque distraction. Il faudroit avoir l'esprit bien chagrin, pour condamner cette innovation véritablement utile. Ce qu'il y a d'assez étrange, c'est que Rousseau, au mot *Mesure*, avance tout le contraire de ce qu'il dit ici.

« Dès qu'on eut pris l'habitude de renfermer chaque mesure entre deux *barres*, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de notes qui renfermoient plusieurs mesures. La mesure en devint plus claire les partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile, &c. » (M. Framery.)

BARRES. Comme il y a des signes pour distinguer les mesures, il seroit à souhaiter qu'il y en eût aussi pour indiquer le repos de la ponctuation. Une *barre* surmontée d'une fleur-de-lys ou de tel autre signe, traversant les cinq lignes d'une portée indiqueroit le point. Lorsqu'elle ne traverseroit que les quatre lignes d'en-haut, elle marqueroit les deux points: virgule ponctuée seroit indiquée par la même *barre* posant sur la ligne du milieu; enfin la virgule seroit représentée par cette *barre* coupant seulement la première ligne, & posant sur la seconde. Dans les points interrogatifs, vocatifs, admiratifs, la fleur-de-lys ou tout autre signe seroit au-dessous de la *barre*.

L'impossibilité apparente de ponctuer régulièrement une phrase de musique fera sans doute paroître à quelque lecteur cette idée ridicule. Mais voyez *Langue musicale*, *Ponctuation* & *Repos*. (M. l'abbé Feytaud.)

BARYTON, *f. m.* sorte de voix entre la taille & la basse. Voyez *Concordant*. (J. J. Rousseau.)

* Ce mot est composé des deux mots grecs, *barys*, grave, & *Tonos*, ton, corde tendue (M. Framery.)

BARYTONS. C'est ainsi que Bacchius Sénior, p. 84 appelle les sons baripycnes; mais Meibomius croit qu'il faut lire *barutatoi*, au lieu de *barutonois*. (M. l'abbé Feytaud.)

BAS, *adj.* en musique, signifie la même chose que *grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit que le ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit parler *bas*, chanter ou psalmodier à *basse-voix*. Il chantoit ou parloit si *bas*, qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si *bas*
Qu'il s'en ne vous entende pas.

La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *bas-dessus* est un dessus dont le diapason est au-dessous du *medium* ordinaire. Voyez *Dessus*. (J. J. Rousseau.)

* C'est donner une notion fautive de ce mot, que de dire qu'un *bas-dessus* est au-dessous du *medium* ordinaire. *Medium* signifie milieu. Le *bas-dessus* a des notes au-dessous du *medium*, comme le premier dessus en a de plus aigues; ces deux espèces de dessus se réunissent dans le *medium*. (M. Framery.)

BASSE, *f. f.* Celle de quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus *basse* de toutes, d'où lui vient le nom de *basse*. Voyez *Partition*.

La *basse* est la plus importante des parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie; aussi est-ce une maxime chez les musiciens que, quand la *basse* est bonne rarement l'harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un article ci-après.

Basse-continue: ainsi appelée, parce qu'elle dure pendant toute la pièce. Son principal usage, outre celui de régler l'harmonie, est de soutenir la voix & de conserver le ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viaris*, dont il en reste un traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Basse-figurée, qui, au lieu d'une seule note, en partage la valeur en plusieurs autres notes sous un même accord. Voyez *Harmonie figurée*.

Basse-contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, comme quatre ou huit, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant & leur harmonie, & les vaient de différentes manières. Cette *basse* appartient originairement aux couplets de la Chaconne; mais on ne s'y sert plus aujourd'hui. La *basse-contrainte* descendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la tonique dans les tons mineurs, est admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquents & périodiques affectent insensiblement l'ame, &

la disposent à la langueur & à la tristesse. On en voit des exemples dans plusieurs scènes des opéras françois. Mais si ces *basses* font un bon effet à l'oreille, il en est rarement de même des chants qu'on leur adapte, & qui ne sont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces chants, retournés de mille manières, & cependant monotones, produisent des renversements peu harmonieux, & sont eux-mêmes assez peu chantans, en sorte que le dessus s'y ressent beaucoup de la contrainte de la *basse*.

Basse-chanteuse est l'espèce de voix qui chante la partie de la *basse*. Il y a des *basse-récitans* & des *basses-de-choeur*; des concordans ou *basse-tailles* qui tiennent le milieu entre la taille & la *basse*; des *basses* proprement dites que l'usage fait encore appeler *basses-tailles*, & enfin des *basses-contres* les plus graves de toutes les voix, qui chantent la *basse* sous la *basse* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *contre-basses*, qui sont des instruments. (J. J. Rousseau.)

* Rousseau s'exprime mal en donnant ces différentes dénominations pour *différentes sortes de basse*; la même définition leur convient à toutes; & assurément, une *basse-figurée* ou une *basse-contrainte* ne font pas autre chose qu'une *basse-continue* faite d'une certaine manière. On n'entend pas trop ce qu'il veut dire, quand il prétend, d'après l'abbé Brûlard, « qu'un *Luovico Viaris* mit le premier la *basse* en usage au commencement du dernier siècle ». Sûrement l'invention de l'harmonie est beaucoup plus ancienne, & dès qu'il y a eu de l'harmonie, c'est-à-dire, un chant à plusieurs parties, la plus *basse* de ces parties a nécessairement été la *basse*, quelque forme de chant on lui ait donnée. Peut-être *Viaris* est-il l'inventeur de la forme adoptée aujourd'hui; peut-être a-t-il le premier fait servir la *basse* à marquer par ses différentes cadences les différents membres de phrases d'un morceau de chant.

On donne encore le nom de *basse* à l'instrument qui, dans les orchestres, sert à exécuter cette partie. Voyez *Violoncelle*. Quelquefois le violoncelle a des traits de *récit* qui ne font point la *basse*, & alors il en porteroit improprement le nom. Il convient mieux à la *contre-basse*, dont l'emploi continué est d'exécuter la plus *basse* des quatre parties. (M. Framery.)

§ **BASSE**. Chaque pièce de musique est composée ou d'une ou de plusieurs parties qui chantent ou jouent à la fois. La partie qui ne donne que les plus bas tons de la voix humaine est celle qu'on nomme la *basse*, soit qu'elle chante seule, ou qu'elle soit accompagnée; dans ce sens c'est une *basse chantante*.

Mais plus communément on nomme *basse* la partie qui, sans former un chant suivi, donne les tons intérieurs avec lesquels le chant composé des

tons supérieurs forme une harmonie : c'est alors la *basse* fondamentale, parce qu'elle est le fondement de l'harmonie. Les tons qu'elle donne étant les plus bas, remplissent l'oreille de manière qu'elle peut les comparer avec les tons supérieurs qui forment le chant, & sentir l'harmonie qui résulte de leur accord.

On fait que lorsqu'une corde pincée donne un ton de *basse*, on entend en même-temps divers tons supérieurs, dont le plus bas est l'octave du ton fondamental. Si on désigne ce ton fondamental ou la longueur de la corde qui le produit par l'unité ; l'expérience nous apprend qu'outre le ton 1, on entend encore les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, &c. Or il est connu que la durée du son est plus longue dans les tons bas, & plus courte dans les tons hauts ; ainsi, pendant la durée du ton 1, on peut donner différents tons plus hauts dont la succession formera un chant qui, sans égard au caractère de sa mélodie, harmoniera avec le ton fondamental 1. De là résulte l'agrément harmonique du chant. On peut aisément concevoir de là l'origine de la *basse* fondamentale, & son effet dans la composition. Tandis que les tons supérieurs forment par leur succession un chant mélodieux, la *basse* fait entendre les tons graves de l'harmonie desquels résultent les tons chantants ; l'agrément & l'expression de la musique en acquièrent un nouveau degré de force.

On a lieu de croire que les anciens ne connoissent point cette *basse*, & que c'est en cela que leur musique diffère principalement de la nôtre, dont la *basse* fait une partie essentielle. Pour se faire une idée juste de la musique moderne, il faut concevoir une suite de tons graves exprimés avec force, qui occupent successivement l'oreille pendant que dans le même temps elle est attentive à une ou plusieurs suites de tons aigus qui harmonient avec ceux-là, & se succèdent mélodieusement. Ainsi l'oreille est occupée de deux objets à la fois, de l'harmonie de la *basse* accompagnante, & de la mélodie des tons supérieurs.

La *basse* chantante a une mélodie que la *basse* accompagnante n'a pas ; cela n'empêche pas que celle-là ne puisse tenir lieu de *basse* fondamentale.

La *basse* est donc aujourd'hui la première partie de la musique ; c'est à elle que toutes les autres parties sont subordonnées. Elles résultent proprement toutes de la *basse*, puisqu'elles ne peuvent donner aucun ton principal qui ne soit fondé sur l'harmonie de la *basse*. Si le compositeur a bien choisi la suite de ses tons de *basse*, & qu'il en ait déduit, selon les règles, les tons des parties supérieures, sa composition est correcte. Un air peut avoir de grandes beautés sans que la *basse* y entre ; mais c'est la *basse* qui peut le rendre parfait, en ajoutant l'harmonie à l'expression du chant.

La distance d'intervalles entre la *basse* & les dessus demande une recherche exacte. Puisque l'expérience enseigne qu'avec le ton 1, les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, &c. se

sont entendre, il est clair que le dessus ne peut se rapprocher plus près de la *basse* accompagnante que d'une octave. S'il s'en rapprochoit davantage, l'harmonie en seroit nécessairement dérangée. Si, par exemple, l'on ajoutoit dans la *basse* au ton fondamental sa tierce majeure & sa quinte, ces deux nouveaux tons seroient résonner leurs tierces & leurs quintes aussi distinctement qu'on entend celles du ton fondamental : ce qui, comme il est aisé d'en faire le calcul, produiroit des tons si dissonans, que l'harmonie en seroit troublée. C'est donc une faute absurde quand dans les orgues on joint aux tons de *basse* leur tierce & leur quinte.

D'un autre côté, les tons de *basse* ne doivent pas être si éloignés des dessus, que l'oreille n'en puisse aisément distinguer les rapports. Quand une basse corde est pincée, on n'entend distinctement que son octave, la quinte de l'octave, la double octave & la tierce majeure de la double octave ; cela veut dire qu'en donnant le ton 1, on fait encore entendre les tons $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, il n'est pas douteux que tous les tons suivans $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, &c. à l'infini, ne résonnent aussi ; mais leur son n'est plus assez perceptible pour que l'oreille puisse le distinguer. Si donc l'on mettoit un intervalle de trois octaves ou davantage entre la *basse* & les tons supérieurs, on affoiblirait trop l'effet de l'harmonie ; il faut par conséquent, lorsqu'on veut s'élever aux tons les plus aigus, sans changer de *basse*, remplir les octaves intermédiaires, pour faire sentir l'harmonie du premier dessus.

De l'expérience que nous venons de rapporter résulte encore une règle très-importante pour le compositeur, c'est que les parties les plus voisines de la *basse* exigent une exactitude bien plus scrupuleuse à l'égard de l'harmonie, que les parties plus élevées. La raison en est que dans un grand intervalle du ton de *basse*, la plus forte dissonance n'est que très-peu sensible, la distance des tons ne permettant pas d'apprécier exactement leur rapport ; au lieu que la moindre dissonance entre des tons qui ne diffèrent que d'une octave est très-sensible.

On en peut aussi conclure 1°. que la *basse* la plus simple est la meilleure ; 2°. qu'elle n'est susceptible d'ornement que lorsque les parties supérieures sont des pauses ; 3°. que les tons hachés y produisent pour l'ordinaire un mauvais effet, & qu'ils doivent être soutenus ; 4°. enfin que c'est la partie qui doit être la mieux remplie, afin qu'elle domine sur les autres ; rien n'affoiblit plus l'effet d'une musique, que lorsque les dessus empêchent d'entendre la *basse*.

La *basse* chantante est d'une composition très-difficile dans les airs à plusieurs parties. Car pour ne pas manquer à l'harmonie, on est ordinairement obligé de faire monter la *basse*, tandis que les parties supérieures descendent, & réciproquement de la faire descendre quand celles-ci montent ; ce qui peut aisément faire manquer à l'expression. C'est

supposer que de deux personnes qui vont exprimer le même sentiment, l'une élève la voix, tandis que l'autre la laisse tomber. Une bonne *basse* chantante est un chef-d'œuvre.

* Nous avons rapporté cet article de *M. Sulzer*, parce qu'il consient d'excellentes choses ; il y en a qui méritent examen.

« Le dessus, dit *M. Sulzer*, ne peut se rapprocher plus près de la *basse accompagnante* que d'une octave. Si l'on ajoutoit au ton fondamental sa tierce majeure & sa quinte, ces deux nouveaux tons seroient résonner leurs tierces & leurs quintes aussi distinctement qu'on entend celles du ton fondamental : ce qui produiroit des tons si dissonants, que l'harmonie en seroit troublée ».

D'après ce principe, il ne seroit donc pas permis de mettre dans la *basse accompagnante* autre chose que le ton fondamental ; on n'y pourroit donc renverser aucun accord ; car au lieu d'un *ut*, par exemple, accompagné dans les parties supérieures de sa tierce *mi* & de sa quinte *sol*, que le fondamental *ut* fait résonner, si on mettoit le *sol* à la *basse accompagnante* devant porter sixte & quarte *ut mi*, ce *sol* seroit résonner sa tierce & sa quinte *si ré*, qui s'accorderoient fort mal avec les notes *ut mi* exprimées par les parties. La vérité est que les sons harmoniques produits par le son fondamental ne sont pas assez sensibles à l'oreille pour troubler l'harmonie, & que l'intensité des sons exprimés les étouffe entièrement. Il est donc permis de donner au son fondamental sa tierce & sa quinte réelles, sans s'astreindre à les séparer d'une octave : souvent même il seroit difficile de faire autrement.

Lorsqu'un morceau est exécuté par une *basse chantante*, ce seroit nuire à l'expression de lui donner toujours la marche de la *basse accompagnante*, & il ne seroit guère possible de tenir toujours ces deux *basses* à la distance d'une octave. Il arrive donc fréquemment que la *basse* chantante fait la tierce ou la quinte de l'aune.

On y est encore plus obligé lorsqu'on fait chanter deux *basses*, ou que l'on fait un duo entre deux instruments graves. Cela n'est pas moins indispensible dans les morceaux à deux chœurs. Ce n'est donc pas une suite aussi absurde que *M. Sulzer* le prétend, de joindre sur l'orgue aux tons de *basse* leur tierce & leur quinte. L'oreille, dans ce cas, n'est frappée que de l'accord parfait qui en résulte, & n'a point d'égard aux harmoniques.

Il n'en est pas moins vrai généralement que la *basse* & le dessus ne doivent être ni trop rapprochés ni trop éloignés l'un de l'autre, & que les parties intermédiaires doivent en occuper à-peu-près le milieu, parce qu'alors il en résulte un effet unique, qu'en harmonie on doit ordinairement rechercher. Cependant il est de certains effets, comme ceux de deux expressions contrastées, que l'on veut faire entendre : pour les rendre plus distinctes, on mettra

toute l'harmonie rap, rochée dans le bas, & le dessus dans le haut à une distance assez grande, principalement pour que l'oreille puisse les saisir plus facilement. Mais c'est un cas particulier qui ne doit pas la règle générale.

Nous ne pouvons pas être non plus de l'avis de *M. Sulzer*, lorsqu'il dit que les parties les plus voisines de la *basse* exigent une exactitude bien plus scrupuleuse à l'égard de l'harmonie, que les parties plus élevées. Un tout harmonique ne doit produire un seul effet, mais les deux extrêmes font ce qu'on en distingue le plus. Ce sont donc ces deux extrêmes que le compositeur doit travailler avec le plus de soin. Les parties intermédiaires, à dessein privées de chant, sont bien moins sensibles à l'oreille. L'usage même vient à l'appui de ce que nous disons. Un bon harmoniste ne laissera point une quarte dissonante entre la *basse* & le dessus ; il la laissera volontiers entre la *basse* & une partie intermédiaire. La loi de proscription pour les deux quintes & les deux octaves est de rigueur entre le dessus & la *basse* ; on les tolère dans les parties moyennes, sur-tout lorsqu'il y en a beaucoup, &c.

Qu'est-ce que *M. Sulzer* entend par cette phrase : « Les tons hachés (dans la *basse*) y produisent ordinairement un mauvais effet » ? Souvent, pour faire mieux entendre un chant, on ne fait qu'indiquer l'harmonie par un coup sec de la *basse*. On nuirait à l'effet que l'on veut produire, si l'on en sontoit les sons.

Il nous est également impossible d'adopter en entier les idées de ce savant à l'égard de la *basse* chantante, lorsqu'il prétend que le mouvement contraire entre cette *basse* & les parties supérieures peuvent aisément faire manquer à l'expression. « C'est supposer, dit-il, que de deux personnes qui vont exprimer le même sentiment, l'une élève la voix, tandis que l'autre la laisse tomber ». Dans un morceau à plusieurs parties chantantes, l'expression ne doit pas consister dans le détail particulière de chacune d'elles ; car alors cette expression seroit impossible, quand vous n'aurez que deux parties chantantes, quand ces deux parties suivroient constamment une route parallèle, puisque l'une rencontreroit telle inflexion qui ne seroit pas dans l'aune. Mais cette expression doit résulter de l'union intime des parties chantantes, quelle qu'en soit la marche. L'expression sera ou dans la forme du chant, & alors vous aurez une partie principale à laquelle toutes les autres seront subordonnées ; ou dans l'harmonie proprement dite, & dans ce cas la marche particulière des parties sera encore indifférente, puisqu'elles concourront toutes à produire un seul effet.

Malgré cela, nous croyons, avec *M. Sulzer* & avec *Roussau*, qu'une *basse* chantante ou accompagnante est toujours une chose fort difficile à faire. (*M. Framery.*)

BASSE CONTINUE. Voyez *Basse continue*.

BASSE FONDAMENTALE est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie ; de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord, c'est-à-dire, celui duquel il dérive par les règles de l'harmonie. Par où l'on voit que la *basse fondamentale* ne peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau que j'ai suivi dans cet ouvrage, tout accord, quoique formé de plusieurs sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental ; savoir, celui qui a produit cet accord & qui lui sert de *basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *basse* qui règne sous toutes les autres parties n'exprime pas toujours les sons fondamentaux des accords : car entre tous les sons qui forment un accord, le compositeur peut porter à la *basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle, qui est la *basse*, se transporte dans les autres parties, ou même ne s'exprime point du tout, & un tel accord s'appelle accord renversé. Dans le fond un accord renversé ne diffère point de l'accord direct qui l'a produit ; car ce sont toujours les mêmes sons : mais ces sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espece.

M. Rameau a montré, dans son traité de l'harmonie, & M. d'Alembert, dans ses élémens de musique, a fait voir encore plus clairement que plusieurs de ces prétendus accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'accord de Sixte n'est qu'un accord parfait dont la tierce est transportée à la *basse* ; en y portant la quinte on aura l'accord de sixte-quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un accord qui n'a que trois sons ; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque son pouvant être porté à la *basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonnans, & au quart le nombre des dissonnans. Ajoutez à cela tous les accords par supposition qui se réduisent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré dans l'état de confusion où étoient ses règles avant M. Rameau. C'est certainement, comme l'observe cet auteur, une chose étonnante, qu'on ait pu pousser la pratique de cet art au point où elle est parvenue sans en connoître le

fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles sans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'est la *basse-fondamentale* sous les accords, parlons maintenant de sa marche & de la manière dont elle lie ces accords entre eux. Les préceptes de l'art sur ce point peuvent se réduire aux six règles suivantes.

I. La *basse-fondamentale* ne doit jamais sonner d'autres notes que celles de la gamme du ton où l'on est, ou de celui où l'on veut passer. C'est la première & la plus indispensable de toutes ses règles.

II. Par la seconde, sa marche doit être tellement soumise aux loix de la modulation, qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre ; c'est-à-dire que la *basse-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laisser oublier un moment dans quel ton l'on est.

III. Par la troisième, elle est assujettie à la liaison des accords & à la préparation des dissonnances : préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. Voyez *liaison*, *pr. parer*.

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute dissonnance, suivre le progrès qui lui est prescrit par la nécessité de la sauver. Voyez *sauver*.

V. Par la cinquième, qui n'est qu'une suite des précédentes, la *basse fondamentale* ne doit marcher que par intervalles consonnans, si ce n'est seulement dans un acte de cadence rompue ou après un accord de septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *basse-fondamentale* est mauvaise.

VI. Enfin, par la sixième, la *basse-fondamentale* ou l'harmonie ne doit pas syncoper, mais marquer la mesure & les tems par des changemens d'accords bien cadencés ; en sorte, par exemple, que les dissonnances qui doivent être préparées le soient sur le temps foible, mais sur-tout que tous les repos se trouvent sur le temps fort. Cette sixième règle souffre une infinité d'exceptions : mais le compositeur doit pourtant y songer, s'il veut faire une musique où le mouvement soit bien marqué, & dont la mesure tombe avec grace.

Par-tout où ces règles seront observées l'harmonie sera régulière & sans faute ; ce qui n'empêchera pas que la musique n'en puisse être détestable. Voyez *Composition*.

Un mot d'éclaircissement sur la cinquième règle ne sera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *basse-fondamentale*, si elle est bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choses : ou des accords parfaits sur des mouvemens consonnans, sans lesquels ces accords n'auroient point de liaison, ou des accords dissonnans dans

des actes de cadence ; en tout autre cas la dissonnance ne fauroit être ni bien placée, ni bien sauvée.

Il suit de là que la *basse-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou descendre de tierce ou de sixte. 2°. de quarte ou de quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la dissonnance qui forme la liaison, ou par licence sur un accord parfait. Quant à la descente diatonique, c'est une marche absolument interdite à la *basse-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux accords parfaits consécutifs, séparés par un repos exprimé ou sous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, & c'est pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains passages, que M. Rameau a fait descendre diatoniquement la *basse-fondamentale* sous des accords de septième ; ce qui ne se peut en bonne harmonie. Voyez *Cadence, Dissonnance*.

La *basse-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution, & souvent elle y sert un fort mauvais effet ; car elle est, comme dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyéuse par les retours fréquens du même accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la *basse-continue* ; sans compter que les divers renversemens d'harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au chant, & une nouvelle énergie à l'expression. Voyez *Accord, Renversement*.

Si la *basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne musique, me dira-t-on ; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile ? Je réponds qu'en premier lieu elle sert de règle aux écoliers pour apprendre à former une harmonie régulière & à donner à toutes les parties la marche diatonique & élémentaire qui leur est prescrite par cette *basse-fondamentale*. Elle sert, de plus, comme je l'ai déjà dit, à prouver si une harmonie déjà faite est bonne & régulière ; car toute harmonie qui ne peut être soumise à une *basse-fondamentale* est régulièrement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une *basse-continue* sous un chant donné ; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une *basse-continue* ne fera gueres mieux une *basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *basse-fondamentale* en une bonne *basse-continue*. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *basse-fondamentale* d'un chant donné.

I. S'assurer du ton & du mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des règles pour cette recherche des tons, mais si longues, si vagues, si incomplètes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-temps avant que les règles se ent apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer n'y gagnera que

l'habitude d'aller toujours note à note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque note les cordes principales du ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérer si la corde choisie peut cadrer avec le dessus dans ce qui précède & dans ce qui suit par une bonne succession fondamentale ; & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la note de *basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les notes consécutives du dessus qui peuvent entrer dans son accord, ou que quelque note syncopant dans le chant peut recevoir deux ou plusieurs notes de basse, pour préparer des dissonnances sauvées ensuite régulièrement.

V. Étudier l'entrelacement des phrases, les successions possibles de cadences, soit pléines, soit évitées, & sur-tout les repos qui viennent naturellement de quatre en quatre mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin, observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *basse-fondamentale*. Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un chant donné ; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables ; mais, quoiqu'on en puisse dire, si le chant a de l'accent & du caractère, il n'y a qu'une bonne *basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *basse-fondamentale*, il se croit à donner les moyens de la transformer en *basse-continue* ; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau chant de cette basse ; mais ne croyons pas que la basse qui est le guide & le soutien de l'harmonie, l'âme &, pour ainsi dire, l'interprete du chant, se borne à des règles si simples ; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical : principe second, mais caché, qui a été senti par tous les artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir senti le germe dans ma lettre sur la musique françoise. J'en ai dit assez pour ceux qui n'entendent ; je n'en dirais jamais assez pour les autres. Voyez toutefois *Unité de Mélodie*.

Je ne parle point ici du système ingénieux de M. Serre de Geneve, ni de sa double *basse-fondamentale*, parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges ont été depuis développés par M. Tartini dans un ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. Voyez *Système*. (J. J. Rousseau.)

* La *basse fondamentale*, considérée sous deux aspects différens, fait naître en nous deux opinions tout-à-fait contraires, que nous nous tâchons de justifier. Lorsque Rameau a trouvé que la note

d'accords pratiqués en harmonie n'étoient que le renversement les uns des autres, qu'ils pourroient être réduits à un petit nombre d'accords fondamentaux, rangés dans un ordre direct, il a rendu un grand service aux musiciens en simplifiant extrêmement l'étude de la composition. Comme les loix de succession assignées à ces accords primitifs étoient les mêmes pour tous leurs renversements, sous quelque face qu'ils se présentassent, la mémoire s'est trouvée infiniment soulagée par cette réduction des trois quarts pour les accords dissonnans, & des deux tiers pour les consonnans. Le tableau de l'harmonie en est devenu beaucoup plus simple, & il l'auroit été davantage encore s'il n'avoit pas ajouté fort inutilement l'accord de sous-dominante au nombre des accords fondamentaux. (Voyez sous-dominante.)

Mais lorsqu'il a voulu prescrire à cette *basse fondamentale*, c'est-à-dire à cette série d'accords directs, une marche déterminée, il n'a produit qu'un système insuffisant & fautif à beaucoup d'égards. C'est ce qu'il est facile de prouver en démontrant qu'il n'est point de progression qui ne soit possible à la *basse fondamentale*. Or, si elle les a toutes, il étoit donc au moins inutile de lui en assigner de particulières. Examinons maintenant, pour prouver ce que nous avançons, les six règles établies par Rousseau, pour diriger la progression de la *basse fondamentale*.

La première est incontestable. Elle est même si évidente qu'il étoit assez inutile de l'exprimer; puisque toute basse est le fondement de l'harmonie, il n'y peut paroître aucune note déterminant une modulation, que cette modulation ne se trouve dans les parties supérieures.

La seconde n'a pas le même degré de vérité. « La *basse fondamentale*, dit Rousseau, doit être tellement fournie aux loix de la modulation qu'elle ne laisse jamais perdre l'idée d'un ton qu'en prenant celle d'un autre; elle ne doit jamais être errante, ni laisser oublier momentanément le ton où l'on est ».

Il n'y a dans une gamme que quelques notes caractéristiques qui puissent servir à déterminer le ton, & encore ne le font-elles pas d'une manière si distincte que l'oreille n'y puisse être trompée. La note sensible, par exemple, en faisant désirer la tonique sur laquelle elle monte ordinairement, y produit un repos qui donne le sentiment de cette modulation. Mais qu'est-ce qu'une note sensible? C'est une note qui n'est séparée de la note supérieure que par un demi-ton majeur. Or chaque gamme majeure offre deux notes semblables, puisqu'il n'y a qu'un demi-ton de la troisième à la quatrième, comme de la septième à l'octave. Ainsi quand on monte la gamme d'*ut*, on donne aussi bien l'impression du ton de *fa* dans le passage de *mi* à *fa*, que celle du ton d'*ut* dans le passage de *si* à *ut*. Il est vrai qu'on distingue ces deux modulations l'une de l'autre par l'emploi qu'on

fait dans la première de la fausse quinte *si-b* qui n'est point une note de la gamme d'*ut*. Mais s'il faut deux notes simultanées, c'est-à-dire un accord, pour déterminer une modulation, comment le pourra-t-on faire avec les notes isolées de la *basse fondamentale*?

N'est-il pas vrai que dans tout accord qui peut contenir une dissonnance, on n'est pas obligé d'exprimer cette dissonnance? ne peut-on pas même faire tout un morceau de musique avec les seuls accords consonnans? Par exemple la *basse fondamentale* suivante, dont toutes les notes porteroient l'accord parfait, ne seroit-elle pas régulière?

ut, sol, mi, la, fa, re, sol, ut.

On ne dira pas certainement qu'on a parcouru autant de modulations qu'il y a de notes dans cette suite, car l'oreille n'auroit pu les supporter. Lorsqu'on a donné l'accord parfait à *mi*, on n'étoit sûrement pas dans le ton de *mi* mineur; on n'étoit pas plus dans le ton de *re* quand on a donné à cette note l'accord parfait; la preuve, c'est qu'on n'auroit pu faire suivre aucune de ces deux notes de leur accord sensible. On n'est donc point sorti du ton d'*ut*. Mais on en pouvoit sortir. Les notes *sol, la, fa*, pouvoient être autant de modulations, si elles avoient été déterminées par une cadence. C'est donc la cadence seule qui détermine la modulation, & non une note isolée de la *basse fondamentale*, & lorsque cette *basse* porte des accords parfaits, chaque note peut être ou n'être pas l'objet d'une nouvelle modulation; Il n'est donc pas vrai de dire que la *basse fondamentale* ne doit pas laisser oublier un moment le ton où l'on est, puisque dans cette suite la modulation est vague, & qu'elle sera celle où il plaira au compositeur de s'arrêter.

On dira peut être que la *basse* proposée ne doit point porter tous accords parfaits, que c'est une progression de septièmes, tantôt simples, tantôt toniques; qu'il n'appartient qu'à la première du ton de porter l'accord parfait, & que si les septièmes ne sont pas exprimées dans les parties supérieures, elles y sont sous-entendues. C'est ainsi en effet que l'on répond à presque toutes les difficultés que la pratique oppose au système de la *basse fondamentale*; on suppose toujours des notes qui ne sont point exprimées dans les accords. Mais est-ce pour l'esprit ou pour les oreilles que la musique est faite? Et l'oreille peut-elle recevoir l'impression d'une note qui n'existe pas? Peut-elle supposer une dissonnance là où elle n'entend qu'un accord consonnant?

Bérthely, quoique l'un des soutiens du système de la *basse fondamentale*, a senti cette vérité. Il reconnoît qu'une suite de notes qu'il appelle *centies-toniques* peuvent porter l'accord parfait sans donner l'impression particulière d'aucun mode. Or, pendant cette suite de notes, la *basse fondamentale* laisse certainement oublier dans quel ton l'on est.

La troisième règle ne nous paroît pas claire; mais cela vient de la manière dont elle est présentée par Rousseau. « La *liaison* est, dit-il, est assés à la liaison des accords, & à la préparation des dissonances: préparation qui n'est, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaison, & qui, par conséquent, n'est jamais nécessaire quand la liaison peut exister sans elle. » Ne faut-il pas entendre par-là que toutes les fois qu'un accord dissonnant forme liaison avec celui qui le précède, la dissonnance n'a pas besoin d'être préparée? Si c'est-là ce que Rousseau a voulu dire, il n'a pas dit une chose reconaue pour vraie, ou au moins il n'en a pas dit la véritable raison.

Les septièmes de dominantes simples, sont des accords durs, qui exigent une préparation. (Voyez préparer.)

« Quand on veut préparer régulièrement une dissonnance, il faut choisir pour arriver à son accord une telle marche de *basse-fondamentale*, que le son qui forme la dissonnance, soit le plus longement dans le tems fort d'une consonnance frappée sur le tems foible dans l'accord précédent. »

Or, si vous faites suivre l'accord parfait, *ut mi sol*, de l'accord de septième simple, *mi sol si re*, il y aura liaison entre les deux accords, puisqu'ils auront de commun les deux sons *mi sol*; cependant la dissonnance *re* ne sera point préparée, puisqu'elle n'a point été entendue dans l'accord précédent; & dans la définition que Rousseau donne du mot *préparer*, on voit qu'il veut positivement que ce soit le son qui forme la dissonnance, qui soit commun entre les deux accords.

Il devoit donc ajouter qu'il y a deux manières de préparer la dissonnance, tirées de la raison même qui nécessite cette préparation. En effet, c'est parce que les deux sons dissonnans blefferoient trop l'oreille s'ils étoient frappés ensemble, qu'on a pensé à ne les faire entendre que l'un après l'autre. Ainsi voulant faire disparaître la dureté des deux sons conjoints, *re ut*, vous les faites précéder de l'accord parfait, *ut mi sol ut*, dont le dernier son *ut* se prolonge, tandis que la *basse* vient frapper le *re*, accompagné de la tierce & de la quinte *fa la*. Mais puisque vous n'avez d'autre but que d'éviter le choc de ces deux dissonnances, il est à-peu-près indifférent de faire entendre la première ou la seconde de ces notes dans l'accord présent. Ainsi à l'accord parfait *sol si re*, vous pouvez en prolongeant le *re*, faire succéder celui de septième *re fa la ut*; il y aura de même liaison, & la dissonnance sera suffisamment préparée, quoiqu'elle n'ait pas été exprimée dans l'accord précédent.

La quatrième règle prescrite à la *basse-fondamentale*, est de suivre après une dissonnance la progression nécessaire pour la sauver. L'examen de

cette règle se trouvera ci-après, & plus particulièrement au mot *sauver*.

La cinquième règle est celle qui nous preroit la plus conciliable, puisqu'elle prescrite de certains intervalles à la *basse-fondamentale*, qu'elle lui en interdit d'autres, & que nous prétendons prouver qu'elle peut les parcourir tous.

« Elle ne doit marcher, dit Rousseau, que par intervalles consonnans; si ce n'est seulement d'un acte de cadence rompue, ou après un accord de septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *BASSE-FONDAIMENTALE* est mauvaise. »

Il nous seroit aisé de trouver, dans les partitions des meilleurs auteurs, des preuves contraires à cette assertion; mais il est plus concluant de les prendre dans les auteurs mêmes qui ont traité de la *basse-fondamentale*.

Les intervalles consonnans sont, d'après ce système, la tierce ou la sixte majeure & mineure, & la quarte ou la quinte juste en montant ou en descendant. Les intervalles dissonnans seront donc le triton ou la fausse quinte, la seconde ou la septième en montant & en descendant. Or, on trouve dans M. Rameau lui-même, (page 236 du traité de l'harmonie,) cette progression:

La, *fa, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, fa, si, mi, la.*

Dans laquelle on voit que la *basse-fondamentale* après le *fa* portant accord parfait, monte de seconde sur le *sol*. Cette même basse parcourt ensuite deux fois l'intervalle de triton ou de fausse quinte *fa, si*.

Dans les élémens de musique de M. d'Alembert, page 135, ex. 18^e; tous les notes de la gamme on trouve cette basse

ut sol ut fa ut re sol ut,

Où l'*ut* & le *re* font un intervalle de seconde, quoique ce ne soit pas le cas de la cadence rompue.

Dans le même ouvrage, chap. 14, page 203, on voit une progression bien plus extraordinaire, sous un passage chromatique, ex. 50.

la re sol ut fa si mi la.

Cet exemple contient deux tritons *re sol* & *ut fa*, & une quinte superflue *sol ut*. M. d'Alembert s'en tire en disant que ce sont des licences; mais le cas des licences dans ce système est aussi fréquent que celui des règles générales.

Il en faut donc conclure que la *basse-fondamentale* peut marcher par quartes ou par quintes justes ou fausses indifféremment, & qu'après une ton que elle monte volontiers de seconde pour aller sur une dominante, quoique ce ne soit pas le cas de cadence rompue. Reste à descendre diatoniquement pour faire tous les intervalles possibles.

Rousseau spécifie bien le cas où la *basse-fondamentale* monte diatoniquement après une septième diminuée ; mais il ne dit pas que cette basse en quittant une tonique, descend très-bien d'un semi-ton pour porter cette espèce de septième. Ce cas cependant est fort ordinaire. Il est expliqué dans l'*exposition de la théorie & de la pratique de la musique*, par Bethisy, page 96, ex. 27, où la *basse-fondamentale* fait ce mouvement.

la sol ♯ la.

On fait de plus qu'à l'imitation de cette septième diminuée, réservée au mode mineur, on pratique aussi dans le mode majeur une septième sur la note sensible, à laquelle on va de la tonique, & qui retourne de même à la tonique ; ainsi la *basse-fondamentale* y suit cette marche :

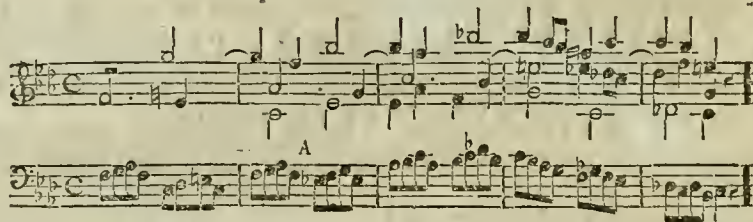
Ut si ut.

Ce qui fait bien deux secondes de suite, par conséquent des intervalles dissonnans. Il est vrai que les élèves de Rameau condamnent cet accord ; mais il ne l'est pas moins que tous les compositeurs le pratiquent, & qu'il fait très-bien à l'oreille. Il faut bien finir par l'admettre, ne fût-ce qu'à titre

de licence. Ils en ont déjà tant d'autres ! mais voici bien plus : c'est une *basse-fondamentale* qui descend de six degrés diatoniques portant accord parfait. Nous trouvons cet exemple dans le 81^e du livre de Bethisy déjà cité. L'explication en est à la page 163. Les partisans du système diront tout ce qu'ils voudront ; mais cette suite de sixtes et tierces si souvent employée par les bons auteurs, ne peut être que le renversement d'accords parfaits, & par conséquent ne peut s'expliquer que par une progression diatonique de la *basse-fondamentale*. Il seroit trop extravagant de supposer à cette marche des dissonances qui n'y sont pas, pour le seul amour du système. L'oreille, nous le répétons, ne peut *sous-entendre* des sons qu'elle n'entend point du tout.

A ces preuves, tirées des partisans de la *basse-fondamentale*, veut-on en joindre d'autres puisées dans de bonnes partitions ? Analysons les premières mesures du *flabat* de Pergolèse, dont la pureté harmonique est reconnue par tous les compositeurs.

Le ton est *fa* mineur. Voici le passage. Nous transportons le second violon à l'octave au-dessous pour plus de clarté. L'effet en pourroit être changé ; mais l'harmonie est la même.



Le premier groupe de la basse marque l'accord parfait qui détermine le ton & le mode. Sa B. F. est *fa*.

Le second frappe l'accord sensible ; & quoiqu'on y trouve une quarte ou onzième, nous ne devons pas nous y arrêter, puisque ce n'est qu'un prolongement du *fa* de l'accord précédent. Le fond de l'harmonie n'en est pas moins ut mi ♯ sol, & la B. F. *ut*, dominante tonique. Il est inutile ici de dire pourquoi l'auteur n'a pas fait entendre la septième *si b* dans cet accord.

Le troisième groupe, qui commence la seconde mesure, est encore l'accord parfait de la tonique ; ce qui a produit une cadence parfaite. (Voyez *Cadence*.) La *basse-fondamentale* est de même un *fa*.

Nous disons que c'est un accord parfait, malgré le *sol* du premier violon qui n'est qu'un prolongement de l'accord précédent, & qui ne retarde que pour le premier tems cet accord.

Mais que sera-ce ensuite que ce *mi* devenu bémol au troisième groupe, & qui porte seulement : *sol si b* ? Nous le désignons par un A, N'est-

ce pas un accord parfait ? & si on ne peut lui crier tester ce caractère, y a-t-il quelque note de liaison entre *fa la b ut*, & *mi b sol si b* ? La basse peut-elle être autre que la basse continue ? Et ne voilà-t-il pas une *basse-fondamentale* qui descend d'un degré diatonique, intervalle dissonnant ? Ne voilà-t-il pas deux accords parfaits de suite sans aucune note de liaison ? Quand on voudroit ajouter un *ré bémol* à cet accord, pour le rendre dominante tonique du *la bémol* qui suit, & avec lequel il feroit cadence parfaite, il n'y auroit pas plus de liaison, & la *basse fondamentale* n'en descendroit pas moins d'un degré diatonique.

Dira-t-on que la *basse fondamentale* de cet accord n'est point un *mi b* ; que c'est un *ut* ; que cette basse est descendue de quatre, portant accord de septième *ut mi sol si b*, pour descendre ensuite de tierce sur le *la b* ? Mais si cela étoit, le *si b* faisant septième, paroîtroit sans être préparé. D'ailleurs il n'y a point d'*ut* dans cet accord ; Pergolèse auroit été probablement fort étonné si on lui avoit proposé d'y en mettre un. S'il

avoit voulu qu'il y fût, au lieu de doubler le *mi b* comme il l'a fait dans la viole, il auroit conservé cet *ut* de l'accord précédent qui lui auroit encore fait liaison dans l'accord suivant. Mais il n'a eu garde. Si donc l'*ut* n'est pas & ne faudroit être entendu dans cet accord, n'est-ce pas confondre étrangement toutes les idées que de regarder comme un accord de septième celui qui ne contient aucune note à la septième d'une autre ?

On voudra résoudre encore ce problème, en disant que le groupe de *fa* qui commence la mesure, ne porte point l'accord parfait sur le second tems ; mais l'accord de sixte quinte, la *b ut mi b fa*, qui rend cette note sous-dominante du mode de *mi b* qui paroît ici. Mais si c'étoit l'accord de sous-dominante, le *mi b* seroit exprimé. L'auteur l'auroit d'autant moins oublié qu'il seroit liaison entre les deux accords, & il l'auroit mis à la viole. Si c'étoit l'accord de sous-dominante, le *fa* en seroit la dissonnance majeure, & par conséquent seroit obligé suivant les règles de la *basse-fondamentale*, de monter sur le *sol*. Or ce *fa*, qui paroît dans la basse, descend sur le *mi b*, & celui du premier violon monte de quarte sur le *si b*, ce qui ne peut jamais être une manière de sauver une dissonnance.

Rousseau & les partisans de la *basse-fondamentale*, disent que cette basse ne sert qu'à justifier l'harmonie, qu'elle ne sauroit être exécutée, & que souvent elle seroit un mauvais effet ; cela vient de ce que pour faire plier tout à ce système on fait de fausses basses, & qu'on y emploie des notes qui ne sont pas dans l'harmonie. Sans cela comment concevoir qu'une note qui doit réellement faire partie d'un accord, pût faire un mauvais effet si elle y étoit entendue ?

Résumons. La *basse-fondamentale* marche par tous les degrés consonnans. Elle marche aussi par degrés dissonnans, savoir de seconde, de triton, de fausse quinte, de quinte superflue & de septième, de l'aveu même des partisans de ce système. La liaison qui sert à rendre l'harmonie plus douce, n'est pas essentiellement nécessaire, puisqu'elle ne se trouve pas avant ni après une septième diminuée, avant ni après la septième pratiquée en majeur sur la note sensible, ni toutes les fois que la basse descend diatoniquement après un accord parfait ; donc toute espèce de progression est permise à la *basse-fondamentale* ; donc le système qui lui en prescrit une bornée, est faux & ne sert qu'à restreindre les procédés de l'art.

Ainsi la seule loi que l'on puisse prescrire à la *basse-fondamentale*, est que toutes les dissonnances qui ont besoin de préparation, puissent être préparées. Il faut aussi qu'elles puissent être sauvées ; mais les moyens en sont plus multipliés qu'autre fois. Or, toute méthode enseigne les mêmes règles ; il n'y a pas besoin pour cela de *basse-fondamentale*.

Tout ce que nous venons de dire nous dispense d'un plus long examen de l'article de Rousseau ; quoiqu'il avance que tout morceau dont la *basse-fondamentale* ne seroit pas conforme aux loix qu'il a prescrites d'après Rameau, ne seroit pas bon, il ne seroit pas difficile d'en citer plusieurs reconnus excellens, où presque toutes ces prétendues règles sont blessées.

L'article ajouté à celui de Rousseau, dans l'ancienne encyclopédie, contient aussi quelques règles, mais encore plus insuffisantes. Voici celle que l'on y donne pour la *basse continue*.

Règles de la basse continue. La *basse continue* n'est qu'une *basse fondamentale*, renversée pour être plus chantante. Ainsi dès que la *basse fondamentale* est faite, on trouvera une *basse continue* par le renversement des accords. Voyez *accord*. Par exemple, cette *basse fondamentale* monotone *ut sol ut sol ut sol ut*, peut donner cette *basse continue* plus chantante *ut si ut re mi fa mi*. La *basse continue* n'est obligée de se conformer à la *basse fondamentale*, que lorsqu'elle approche des cadences, ou qu'elle s'y termine. La *basse continue* admet aussi les accords par supposition. Voyez *accord* & *supposition*. Toute note qui porte dans la *basse continue* l'accord de fausse quinte, doit monter ensuite diatoniquement ; toute note qui porte l'accord de triton, doit descendre diatoniquement. Voyez *fausse-quinte* & *triton*. On trouvera les raisons de toutes ces règles à leurs différens articles.

Nous n'y remarquerons que cette règle qui oblige la note portant *fausse quinte*, de monter diatoniquement, & la note portant *triton*, de descendre aussi diatoniquement. Cela est vrai en général, mais il y a un grand nombre d'exceptions à cette règle. On les verra aux mots FAUSSE QUINTE & TRITON. (M. Framery.)

BASSE FONDAMENTALE. Rameau sentoît bien le mérite de cette basse, lorsqu'il l'annonça comme l'*unique bouffolo de l'oreille*, comme le *guide invisible du musicien*, qui l'a toujours conduit dans ses productions, sans qu'il s'en soit aperçu. (Général. harmon. Préface.) Cela est absolument vrai ; mais il s'en fait beaucoup que cela soit démontré. Aveuglés par un préjugé d'artistes, ni Rameau, ni Tartini, n'osèrent persister qu'il y eût dans la nature d'autre gamme que celle qu'ils avoient apprise dès leur enfance ; ni d'autres règles que celles qu'ils avoient pratiquées toute leur vie avec tant de succès. Delà il arriva qu'au lieu de faire sortir immédiatement de la résonnance du corps sonore le véritable système harmonique, ils se contentèrent de la faire servir à l'explication de quelques phénomènes du système moderne. Encore leur tentative fut-elle si mal-adroite, que vingt-ans après l'exposition de leur découverte, M. Daniel Bernoulli nioit encore que la résonnance du corps sonore fût propre à asseoir une théorie musicale.

Pour avancer sans témérité une proposition

aussi hardie, il eût fallu s'assurer que ces deux célèbres harmonistes avoient déduit leur système des conséquences primitives & immédiates de la résonnance du corps sonore : or, c'est ce que M. Bernoulli n'avoit pas fait. On verra dans les différens rapports sous lesquels je vais considérer dans cet article la *basse fondamentale*, que Rameau & Tartini n'ont connu ni la nature, ni le produit, ni les mouvemens des sons fondamentaux ; ni la loi des préparations, salutations, syncopes, &c. ; ni le principe de la mesure, ni celui des repos de la phrase harmonique ; ni le caractère du mode en général, ni la distinction des différens modes, ni l'origine des accords, ni la formation des parties ; ni la différence de la *basse* continue à la *basse fondamentale* ; & qu'ils ont substitué sans raison des rapports abstraits aux expériences sans nombre que leur offroit la résonnance du corps sonore.

I. Basse fondamentale. Sons harmoniques ou élémentaires de la basse fondamentale. Tout corps sonore fait entendre, outre le son principal, c'est-à-dire le plus grave, une multitude d'autres sons dont les plus graves sont les plus intenses.

Première expérience. Tirez d'une corde quelconque d'un violon ou d'un violoncelle un son moëlleux : ce sera le son principal. En rapprochant successivement l'archet du chevalet, & raclant toujours plus légèrement, on obtient successivement l'octave du premier son, puis sa douzième, sa double octave, sa dix-septième majeure, sa dix-neuvième, une petite tierce au-dessus de cette dix-neuvième, & enfin sa triple octave. C'est-à-peu-près tout ce que l'art peut tirer de cette expérience. Or, de tous ces sons le générateur est le plus sensible, puis l'octave, puis la douzième, la dix-septième, &c.

Deuxième expérience. (La campana.) Otez la chanterelle d'un violon, & mettez-y un *a-mi-la*. Si du premier *a-mi-la*, c'est-à-dire, de celui qui tient la place de la chanterelle, vous tirez à vuide un son moëlleux, en frappant sur le second avec l'index, très-légèrement, mais à coups redoublés & précipités, à-peu-près à l'endroit du *si* ; chaque coup d'index fera rendre au second *a-mi-la* l'unisson du son tiré du premier avec l'archet... Remettez la chanterelle, & faites résonner avec l'archet l'octave de l'*a-mi-la* : en touchant comme ci-dessus l'*a-mi-la* avec l'index à l'endroit du *si*, chaque coup d'index fera résonner l'octave de l'*a-mi-la* ; & non pas son unisson, comme ci-dessus... Racliez la chanterelle à vuide, & touchez toujours l'*a-mi-la* comme ci-devant ; & l'*a-mi-la* rendra sa douzième... A la chanterelle substituez le quart de l'*a-mi-la*, & racliez à vuide ; l'*a-mi-la* rendra sa double octave... Avec un peu d'attention on pourroit sans doute pousser cette expérience plus loin : mais je m'en suis tenu là. De cette expérience il résulte qu'une corde raclée a fait résonner son unisson, son octave, sa douzième & sa double octave ;

mais l'unisson d'une manière plus sensible que l'octave ; celle-ci plus sensiblement que la douzième, &c.

Troisième expérience. Accordez une guitare à huit cordes de la manière suivante. La seconde corde à l'octave du bourdon ; la troisième à sa douzième ; la quatrième à sa double octave ; la cinquième à sa dix-septième majeure ; la sixième à sa dix-neuvième ; la septième à l'unisson de la septième partie du bourdon, & la huitième à sa double octave. C'est-à-dire, qu'en supposant que le bourdon sonne *ut*, vous aurez cette suite de sons à vuide *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol*, *la*, *ut*. Nota, que le *la* de cette série est mitoyen entre le *la* & le *si* b. (vid. infra.) Pincez le bourdon, toutes les autres frémiront ; (& par conséquent résonneront) mais quand même vous placerez successivement chacune de ces cordes à égale distance du bourdon, les plus aiguës frémiront toujours moins sensiblement que les plus graves. Or, la résonnance est proportionnelle au frémissement ; dans cette expérience, comme dans les précédentes, les harmoniques les plus graves sont donc les plus intenses.

Quatrième expérience (de Tartini.) Choisissez dans l'orgue un jeu bien sonore & bien accordé : faites sonner en même-temps deux *ut* à l'octave ; vous n'entendrez, au moins vous ne distinguerez aucun son différencé de ces deux premiers... Faites sonner ensuite l'*ut* aigu & sa quinte. Ces deux sons en produiront un troisième, *ut* à la douzième au grave de cette quinte... Faites sonner en même-temps les deux sons de la quarte *sol ut*. Ils produiront le même *ut* à la douzième du *sol* ; à la double octave de l'*ut*... Faites sonner la tierce majeure *ut mi*, vous entendrez encore un *ut* à la double octave de l'*ut*, & à la dix-septième majeure du *mi*... En général, faites entendre deux sons consécutifs de cette série, *ut*, *ut*, *sol*, *ut*, *mi*, *sol* ; & vous entendrez toujours raisonner le premier *ut*. Mais il faut observer que les sons les plus aigus de cette série, le reproduisent d'une manière moins sensible que les sons graves.

Ut, ut, sol, ut, mi, sol, &c. C'est-à-dire octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, &c., tel est l'ordre des intervalles que forment entr'eux les harmoniques du corps sonore, en procédant du grave l'aigu. D'où il suit que les harmoniques les plus graves sont les plus intenses, & forment entr'eux les intervalles les plus considérables. Ces trois caractères sont réciproques ; c'est-à-dire que l'un des trois étant donné, les deux autres s'ensuivent nécessairement. Il en est de même du suivant.

Quatrième caractère. Les harmoniques les plus graves sont entr'eux dans les rapports les plus simples.

Cinquième expérience. Divisez un monocorde par des chevalets mobiles, sans augmenter sa tension, en deux, puis en trois, puis en quatre, cinq,

fix, &c., parties égales; les moitiés sonneront l'octave du son donné par la corde totale; les tiers sa douzième, c'est-à-dire, la quinte de cette octave; les quarts, sa double octave, c'est-à-dire, la quarte de cette quinte; les cinquièmes, sa dix-septième majeure; c'est-à-dire, la tierce majeure de cette quarte, &c.; c'est-à-dire, qu'en représentant la suite des harmoniques par les longueurs des cordes qui les produisent, on aura les rapports suivants.

1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	16	
ut,	ut,	sol,	ut,	mi,	sol,	si,	ut,	re,	mi,	...	si,	ut,	&c.
	octave,	quinte,	quarte,	tierce majeure,	tierce mineure,	2 ^e tierce,	4 ^e tierce,	ton majeur,	ton mineur,			demition majeur.	

Or, les vibrations qui sont la cause occasionnelle du charme ou du désagrément des sons, croissent en raison inverse des cordes vibrantes. C'est-à-dire qu'une corde double d'une autre corde, fait dans un tems donné deux fois moins de vibrations que cette dernière; qu'une corde triple d'une autre, fait trois fois moins de vibrations qu'elle dans le même tems, &c. En représentant les sons des cordes ci-dessus par les vibrations qu'elles font dans un même tems; on aura donc cette progression arithmétique, plus simple que la première, puisque chaque terme y est représenté par un nombre entier.

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
ut, ut, sol, ut, mi, sol, si, ut, re, mi, ... si, ut, &c.
octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, 2 ^e tierce, 4 ^e tierce, ton majeur, ton mineur, demition majeur.

Il n'est pas facile de démontrer à priori que tous ces harmoniques ont une résonance simultanée, car jusqu'à présent l'expérience nous les a fait entendre successivement. Mais les expériences suivantes ne laisseront aucun doute que le son principal d'un corps sonore quelconque ne soit accompagné de tous ses harmoniques.

Sixième expérience. Tout étant disposé comme dans la troisième expérience, faites sonner à la fois les huit cordes de la guitare, & vous croirez n'entendre qu'un seul son: savoir, le plus grave.

Septième expérience. Baissez une touche quelconque de l'un des cornets d'orgue: vous croirez également n'entendre qu'un son simple. Cependant chaque touche fait parler cinq tuyaux

dans cet ordre ut ut sol ut mi; octave, quinte, quarte & tierce majeure. Renversez cet ordre, ou altérez-le par l'intercalation d'un son quelconque; par ex. touchez sur un jeu simple, tel que le prestant, cinq notes à la fois, mais disposées de toute autre manière; comme ut mi ut sol ut; c'est-à-dire tierce majeure, sixte mineure, quinte & quarte en allant du grave à l'aigu; ou bien ut re sol ut mi; c'est-à-dire neuvième, quarte, quarte, tierce majeure, &c., & vous distinguerez dans chaque groupe plusieurs sons.

Huitième expérience. Le monocorde étant divisé, comme dans la cinquième expérience en 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, & 16 parties; accordez seize cordes de psaltérion ou de clavecin, suivant ces divisions; c'est-à-dire la première corde à l'unisson du monocorde entier; la seconde à l'unisson de la moitié; la troisième à l'unisson du tiers; la quatrième à l'unisson du quart, &c. Faites sonner à la fois les seize cordes; & vous croirez n'entendre que le son de la corde la plus grave.

Neuvième expérience. Faites sonner à la fois toutes les cordes impaires de la huitième expérience; c'est-à-dire les cordes 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15; vous entendrez un son, ou plutôt un groupe de sons qui, sans être dissonans, laisse cependant quelque chose à désirer; une espèce d'accord dans lequel vous croirez distinguer tous les sons, sans cependant qu'aucun d'eux offre rien de désagréable ni de dissonant; en en mot vous entendrez l'accord le plus consonnant après l'accord parfait; mais un accord triste & réellement suspensif; c'est-à-dire qui annonce un repos, mais qui ne le donne point. Or ce repos, vous l'éprouverez, si à cet accord vous faites succéder celui des cordes paires de la huitième expérience; c'est-à-dire celui des cordes 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16; lequel est l'octave de l'accord, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, de la troisième expérience.... Retranchez quelque son de l'un ou l'autre de ces accords, c'est-à-dire de l'accord composé de sons pairs, ou de celui composé de sons impairs; ils en seront moins consonnans.... Intercalez quelque son dans l'un ou dans l'autre; & ils deviendront dissonans: c'est-à-dire que vous distinguerez parmi tous les autres sons de l'accord, le son intercalé.... Pouvez aussi loin qu'il vous plaira la série 1, 2, 3, 4, en continuant de diviser votre monocorde en 17, 18, 19, &c., parties égales, & d'accorder des cordes à l'unisson de chacune de ces divisions; vous obtiendrez toujours le même résultat, c'est-à-dire que l'accord composé des sons 1, 2, 3, 4, &c., sera parfaitement consonnant, & que vous croirez n'entendre que le son 1; mais beaucoup plus sonore que lorsqu'il n'est point accompagné de ses harmoniques.... *Item*, prenez dans la même série ainsi augmentée, tous les sons impairs, & vous entendrez le même accord ut ut

fiſ dont j'ai parlé plus haut ; lequel ſe reposera comme ci-deſſus ſur l'accord des ſons pairs compoſé d'un même nombre de termes.

Nota. J'ai dit ci-deſſus, 1°. que l'accord compoſé des ſons pairs, 2, 4, 6, 8 & 10, &c., eſt le même accord que celui compoſé des ſons 1, 2, 3, 4, 5, &c. ; qui en eſt l'octave grave ; car on a vu dans la ſeconde table de la cinquième expérience, qu'un ſon à l'octave aiguë d'un autre ſon, fait dans le même tems deux fois plus de vibrations que lui. Car le deuxième *ut* de cette table, fait deux vibrations pendant que le premier n'en fait qu'une. Le deuxième *ſol* fait ſix vibrations, pendant que le premier n'en fait que trois. Le deuxième *mi* fait dix vibrations, pendant que le premier n'en fait que cinq, &c. Donc des ſons qui ſont dans un tems donné, 2, 4, 6, 8, 10, &c. vibrations, ſont à l'octave aiguë des ſons qui dans le même tems n'en ſont que 1, 2, 3, 4, 5, &c. L'accord, 2, 4, 6, 8, 10, &c. eſt donc l'octave de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c. De même un accord dont chaque ſon feroit trois fois plus de vibrations que les ſons correſpondans de l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c., ſeroit auſſi un accord parfait à la douzième du premier. Car dans la table déjà citée, on a vu que la douzième fait trois fois plus de vibrations que le générateur ; que le *ſol* douzième d'*ut*, fait trois vibrations pendant que l'*ut* n'en fait qu'une. L'accord 3, 6, 12, 15, &c., eſt donc le même que l'accord 1, 2, 3, 4, 5, &c. & que l'accord 2, 4, 6, 8, 10, &c. Mais à la douzième du premier, & à la quinte du ſecond. C'eſt à dire que ces trois accords ſont également compoſés d'octave, quinte, quarte, tierce majeure, &c.

En général les ſéries ſuivantes forment des accords parfaits :

Géné.	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, &c.
Octav.	2 4 6 8 10 12 14 16
Quint.	3 6 9 12 15
Quart.	4 8 12 16
T.-maj.	5 10 15
T.-min.	6 12

Voyez la table des harmoniques de la *baffe fondamentale* ; où tous les rapports des ſons ſe trouvent dans la colonne A, A. La colonne I, I, représente le générateur *ut*, avec les ſoixante-trois premiers harmoniques. La colonne II, II, représente l'octave du générateur *ut*, avec les trente-un premiers harmoniques, dont le dernier marqué ſoixante-quatre eſt à l'unifſon du dernier, c'eſt-à-dire du plus aigu, de la première colonne. La colonne III, III, représente le *ſol*, douzième

du générateur *ut*, & quinte de ſon octave, avec ſes vingt premiers harmoniques. En général le ſon le plus grave de chaque colonne eſt un ſon *fondamental* au-deſſus duquel ſont représentés ſes harmoniques les plus graves.

Or, la ſuite de ces ſons *fondamentaux*, eſt ce que j'appelle BASSE FONDAMENTALE. C'eſt la première idée qu'en avoient eue Rameau & Tartini. L'expérience leur avoit appris que les harmoniques du corps ſonore étant représentés par les longueurs des cordes vibrantes, forment une progression décroiſſante, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, &c., que les Grecs nommerent harmoniques ; parce qu'avant Pythagore les Grecs ne connurent pas, ou du moins ne firent nul uſage de la théorie des vibrations. (Voyez Quatenaire.) Mais Tartini & Rameau furent moins ſages que les Grecs ; car quoique ceux-ci n'euffent pour ſe conduire que leur progression *harmonique*, ſans être, comme ces deux harmoniſtes modernes, aidés, éclairés par l'expérience, ils ſentirent néanmoins la néceſſité de tirer de cette progression tous les ſons de leur diagramme ou échelle harmonique. Ils découvrirent, par l'inspection ſeulement de cette progression, que le ton majeur ſe diviſe en deux demi-tons inégaux, dont le plus grand eſt dans le rapport de ſeize à dix-ſept ; & le moindre dans le rapport de dix-ſept à dix-huit. *Item*, que le demi-ton majeur ſe diviſe en deux quarts de tons ; le premier, c'eſt-à-dire le plus grave, le majeur, dans le rapport de trente-deux à trente-trois ; le ſecond dans le rapport de trente-trois à trente-quatre. (Vide Ariſtid. Quinſil. p. 114.) Voyez auſſi dans la colonne I, I de la table des harmoniques, l'*ut* # & l'*ut* quart de dieze ; & vous trouverez le premier ſur le dix-ſeptième degré, c'eſt à dire entre les nombres ſeize & dix-huit ; & le ſecond ſur le trente-troisième degré, c'eſt-à-dire entre les nombres trente-deux & trente-quatre.

Nota. 2°. Le *la* de la gamme des modernes n'eſt point à l'unifſon du *la* qui ſe trouve ſur le ſeptième degré de la première colonne de la table des harmoniques. Car le *la* des modernes eſt tantôt quinte du *re*, tantôt tierce mineure au-deſſous d'*ut*. Or le *re* fait neuf vibrations pendant que le générateur en fait une ; donc ſa douzième en doit faire, comme on a vu ci-deſſus, trois fois neuf. Le *la* ſous ce rapport eſt donc égal à vingt-ſept, & non pas à vingt-huit, qui eſt la double octave du premier *la* harmonique, égal à ſept. De même le rapport de la tierce mineure eſt de cinq à ſix : on aura donc cette proportion ; cinq eſt à ſix, comme le *la* moderne le plus voiſin du *la* égal à ſept, eſt au quatrième *ut* égal à huit. Ou 5 : 6 :: *la* eſt à 8 ; donc *la* égale $\frac{40}{6} = \frac{20}{3}$, or, le *la* harmonique = 7 = $\frac{21}{3}$. Donc ſous aucun rapport le *la* harmonique n'eſt égal au *la* de la gamme moderne. C'eſt pour cette raiſon que j'ai

renversé les deux lettres de la harmonique dans la table des harmoniques de la basse fondamentale, afin qu'on ne les confondit point. J'appelle harmonique le *la* qui fait sept vibrations, pendant que le générateur en fait une; parce que:

Dixième expérience. En répétant la quatrième expérience, faites sonner en même-tems le *sol* = 6, & le *la* = 7; ils reproduiront le générateur *ut* = 1. *Item.* Faites sonner le *la* = 7, & l'*ut* = 8; ils reproduiront encore l'*ut* = 1. Mais substituez à ce *la* celui de la gamme des modernes, fixe majeure d'*ut*; les deux sons simultanés reproduiront un *fa* & non pas un *ut*. à ce dernier *la* substituez le *la* quinte du *re*; les sons *sol*, *la*, 24, 27, reproduiront *sol* = 3; & les sons, *la*, *ut*, 27, 32, reproduiront *ut* = 1. Donc ce dernier *la*, n'est harmonique du générateur *ut*, 1, que lorsqu'il se trouve sur le vingt-septième degré, c'est-à-dire fixe de la quatrième octave du générateur-*ut*.

Onzième expérience. Substituez au *la* de la troisième ou de la sixième expérience, l'un des *la* de la gamme moderne, & faites sonner les huit cordes à la fois; tout sera consonnant comme dans les expériences troisième & sixième, à l'exception du *la* intercalé qui sera dissonant.

Le *la* moderne ne peut donc entrer dans l'accord parfait; & il entre dans la gamme des modernes: la progression des harmoniques doit donc s'arrêter au sixième terme inclusivement: telle est la conclusion que Tartini & Rameau se crurent bien fondés à tirer de ces deux observations. Pour trouver l'origine de ce *la*, & du *fa* quarte d'*ut*, lequel n'est pas plus harmonique que le *la*, (voyez basse continue) il fallut inventer des faits, imaginer des progressions, faire de nouvelles règles; enfin faire violence à la faine physique, à la théorie & à la pratique de la musique.

Mais l'art de la musique ne peut pas être en contradiction avec la science; & puisque la musique est un langage universellement entendu, & un art généralement agréable, il doit avoir ses fondemens dans la nature; il est donc possible de les découvrir à l'aide de l'expérience. Or, l'expérience est claire, les faits sont évidens. Le caractère de tout accord; c'est-à-dire de tout groupe consonnant, est d'être progressif, & illimité dans le nombre de ses termes.

Je dis 1° progressif, & par-là j'entends parler de la progression harmonique, si l'on représente les rapports des sons par les longueurs des cordes; & de la progression arithmétique, si en les représente par les vibrations. J'employerai désormais cette dernière qui est plus facile, tous les termes étant des nombres entiers.

Je dis, 2° qu'il n'y a que deux progressions à employer pour la forme des accords. La progression 1, 2, 3, 4, 5, 6, &c., & la progression 1, 3, 5, 7, 9, &c. La première pour les accords parfaits: la seconde pour les accords qui les précé-

dent & les appellent. Les autres progressions arithmétiques dont la différence excède 2, & dont le premier terme est 1, pourroient être employés avec réserve; mais elles sont très-désagréables, comme il est facile de s'en convaincre par l'expérience, en faisant entendre

à la fois les sons 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, &c., dont la différence est 3;

ou ceux-ci . . . 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, &c., dont la différence est 4; car l'accord de ces deux progressions n'est pas supportable.

Cinquième caractère réciproque aux quatre premiers. Les sons qui sont entr'eux dans les rapports les plus simples, forment entr'eux les consonnances les plus agréables.

Douzième expérience. Exécutez un morceau de musique quelconque, sur les jeux suivans de l'orgue, deux à deux.

1°. Sur le *prestant* & la *doublette* qui sonnent l'*octave*.

2°. Sur le *prestant* & le *petit nasard* qui sonnent la *quinte*.

3°. Sur le *gros nasard* & le *prestant* qui sonnent la *quarte*.

4°. Sur le *prestant* & la *petite tierce* qui sonnent la *tierce mineure*.

5°. Enfin sur la *petite tierce* & le *petit nasard* qui sonnent la *tierce majeure*.

De toutes ces combinaisons, la première seule vous paroitra agréable, les suivantes vous déplairont d'autant plus que l'intervalle, que forment entr'eux les deux jeux touchés ensemble, devient plus petit.

Nota. Les musiciens non philosophes, qui pourroient confondre la consonnance absolue d'un intervalle avec son agrément local, ne comprendront peut-être pas du mérite de cette preuve; mais la suivante ne me paroît pas laisser le moindre doute sur cet objet.

Puisqu'un son est inséparable de ses harmoniques, qu'il en est toujours accompagné, peut-être même composé, comme le blanc est composé des couleurs du prisme ou de l'arc-en-ciel; on peut donc sans inconvénient regarder les harmoniques comme les *éléments* du son. Tout son peut donc être regardé comme fondamental, relativement à ses harmoniques. Or, les intervalles les plus consonnans doivent être formés par les sons qui ont le plus grand nombre d'éléments communs. L'octave doit donc être l'intervalle le plus consonnant, puis la douzième, puis la quinzième ou double octave, puis la dix-septième majeure, la dix-neuvième, &c.

Car, que l'on compare entr'elles les colonnes de la table des harmoniques, on verra du premier coup-d'œil, que la première & la deuxième dont les sons fondamentaux sont à l'octave, ont la moitié de leurs harmoniques communs; que de deux en deux les harmoniques de la première sont à l'unisson de ceux de la seconde; que la première & la troisième, dont les sons

fon fondamentaux font à la douzième, ont le tiers de leurs harmoniques communs ; puisque de trois en trois les harmoniques de la première font à l'unisson de ceux de la troisième... Que la première & la quatrième, dont les sons fondamentaux font à la double octave, n'ont que le quart de leurs harmoniques communs ; puisque, &c., que la première & la cinquième n'en ont que le cinquième, &c.

L'octave, dont le rapport est de 1 à 2, est donc plus consonnante que la douzième, dont le rapport est de 1 à 3. La douzième plus consonnante que la double octave, dont le rapport est de 1 à 4. Cette dernière plus consonnante que la dix-septième majeure, dont le rapport est de 1 à 5, &c.

On peut appliquer le même raisonnement aux intervalles formés par deux sons fondamentaux, immédiatement consécutifs. Car dans l'octave, dont le rapport est de 1 à 2, tous les harmoniques du son fondamental aigu, *ut* II, trouvent leur unisson dans la colonne du son fondamental grave, *ut* I... Dans la quinte, dont le rapport est de 2 à 3, la moitié des harmoniques du son fondamental aigu *sol* III, trouve ses unissons dans les harmoniques du son fondamental grave *ut* II... Dans la quarte, dont le rapport est de 3 à 4, le tiers seulement des harmoniques du son aigu *ut* IV, trouve ses unissons dans la colonne III, III... Dans la tierce majeure, dont le rapport est de 4 à 5, le quart, &c.

Il est donc incontestable que les intervalles exprimés par les rapports les plus simples font les plus consonnans.

M. Esleve a cru que la sixte majeure dérogeoit à cette loi, & qu'elle avoit le même degré de consonnance que la quarte. (Voyez l'art. consonnance de Rousseau.) Mais l'erreur de ce savant vient, 1^o de ce qu'il n'a pas comparé, comme je l'ai fait, tous les harmoniques des deux sons fondamentaux de chaque intervalle, mais seulement les deux ou trois plus graves ; ce qui n'est pas suffisant pour découvrir les degrés de leur consonnance. 2^o De ce qu'il a pris la sixte majeure de la gamme des modernes dans le rapport de 8 à $\frac{49}{4}$, au lieu qu'il falloit prendre celle qui est donnée par la résonnance du corps sonore, dans le rapport de 8 à 13. Car on verra dans la suite de cet article que la sixième note de la gamme naturelle, que j'ai appelée *fa*, est dans ce dernier rapport. D'ailleurs, on a vu dans la dixième expérience, ce que le *la* qui fait sixte majeure sur l'*ut* de la gamme des modernes, n'appartient point au mode d'*ut*, mais au mode de *fa*. Car par l'expérience de Tartini, (la quatrième), tous les harmoniques consécutifs d'un son fondamental, reproduisent ce son fondamental, qui est leur véritable tonique. Or, le *la* des modernes & l'*ut* sonnant ensemble, reproduisent au grave un *fa* & non pas un *ut* ; donc ce *la* appartient au mode de *fa* & non pas

au mode d'*ut*. Donc ce *la* n'est pas la véritable sixte majeure de la gamme d'*ut* ; mais une sixte mineure de la gamme de *fa*.

En un mot, &c. C'est le résumé de cet article ; la force ou l'intensité du son des harmoniques immédiatement consécutifs du corps sonore, leur gravité, l'étendue & la consonnance de leurs intervalles, augmentent en raison de la simplicité de leurs rapports.

II. BASSE-FONDALE. Cadences ou repos de la basse-fondamentale. Tartini & Rameau firent l'essai de leur découverte sur l'accompagnement de la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*, la quelle dans le tempérament des modernes est composée de deux tétracordes semblables, *ut, re, mi, fa*, & *sol, la, si, ut*. Or, tel fut à coup sûr le raffinement de ces deux harmonistes... Le chant *si ut*, est le produit de la basse fondamentale *sol ut* ; donc le chant *mi fa*, est le produit de la basse-fondamentale *ut fa*. Première erreur. Ce n'est que par tempérament que l'intervalle *mi fa* est semblable à l'intervalle *si ut*. (Voyez l'art. basse continue. Voyez aussi la table de la génération harmonique, colonne I, dans laquelle l'intervalle *mi fa* est dans le rapport de 10 à 11, & *si ut* dans celui de 15 à 16.) Le *fa* des modernes représente comme on l'a dit, (art. basse-continue), trois *fa* différens ; mais celui de la gamme d'*ut*, est constamment avec le *mi* dans le rapport de 10 à 11.

.....Le chant *ut re* est produit par la basse-fondamentale *ut sol* : donc le chant *sol la* qui lui est semblable, est produit par la basse-fondamentale *sol re*. Deuxième erreur. Ce n'est encore que par tempérament que l'intervalle *sol la* est semblable à l'intervalle *ut re*. La gamme naturelle, la gamme d'*ut*, a deux *la* différens ; dont le premier est appelé *la* dans la table de la génération harmonique, le second *re*. Ils font avec le *sol* dans les rapports suivans, *sol, re, re, 12, 13, 14*. Voyez la première colonne de cette table sur les douzième, treizième & quatorzième degrés). Or, ce n'est point d'après le tempérament qu'il faut régler la basse-fondamentale ; ni les accords qu'elle doit porter, mais d'après les rapports naturels des harmoniques entr'eux.... Donc la basse-fondamentale de la gamme. *ut re mi fa sol la si ut* doit être. B. F. *ut sol ut fa ut re sol ut*

Et pour éviter la cadence *fa sol*, que Tartini regarde néanmoins comme régulière, Rameau donne deux notes fondamentales au *sol* de la gamme, ex : Gamme *ut re mi fa sol sol la si ut* basse-fondamentale. . . . *ut sol ut fa ut sol re sol ut*. Or le chant *ut re mi fa*, qui est dans le mode d'*ut*, a dans cet accompagnement pour basse-fondamentale *ut sol ut fa*. Troisième erreur. Si le chant *ut re mi fa* est dans le mode d'*ut*, il ne peut avoir pour basse-fondamentale *ut sol ut fa*. Car *ut sol* est le renversement de la cadence parfaite *sol ut* qui appartient au mode d'*ut* ; donc *ut fa* est

est une cadence parfaite du mode de *fa*. La *basse-fondamentale ut si*, *ut fa*, est donc composée de deux cadences, l'une en *ut*; l'autre en *fa*. Quelle raison y a-t-il donc d'attribuer plutôt cette *basse-fondamentale* au mode d'*ut*, qu'à celui de *fa*? Je dis plus: cette *basse-fondamentale* appartient réellement & exclusivement au mode de *fa*, car *ut* est la quinte de *fa*: *ut* est donc un des harmoniques de *fa*, *ut* est donc subordonné à *fa*; puis que *fa* est la *basse-fondamentale* d'*ut*, donc une cadence en *ut* doit être subordonnée à une cadence en *fa*, & comme dans le chant *fa ut* ou *ut fa*, l'*ut* appartient au mode de *fa*; il est clair que de ces deux cadences *ut sol* & *ut fa*, la première quoique passagèrement en *ut*, appartient réellement au mode de *fa*. Donc la *basse-fondamentale ut sol*, *ut fa* est une *basse-fondamentale* du mode de *fa*. Donc elle ne peut être la *basse-fondamentale* du chant *ut re mi fa*, lorsqu'il fait partie de la gamme d'*ut*; je dis lorsqu'il fait partie de la gamme d'*ut*; c'est-à-dire lorsque le *mi* & le *fa* de la gamme sont dans le rapport de 10 à 11. Mais si l'intervalle *mi fa* est dans le rapport de 15 à 16 comme *si ut*; alors faisant sonner ensemble ces deux notes, elles rappelleront le générateur *fa*; puisque les notes *si ut* dans le même rapport, reproduisent le générateur *ut*. (Voyez l'expérience quatrième du n° 1 de cet article). Alors le chant *ut re mi fa*, appartiendra au mode de *fa*, & pourra être le produit de la *basse-fondamentale ut sol ut fa*..... Or le chant *sol la si ut*; (ce font toujours nos deux harmonistes qui parlent), est parfaitement semblable au chant *ut re mi fa*. Quatrième erreur..... Donc si le chant *ut re mi fa*, est en *ut*; le chant *sol la si ut*, est en *sol*. Cinquième erreur. 1° Ces deux chants sont semblables, oui; mais en vertu du tempérament seulement. On a vu dans le n° 1 de cet article, la génération des harmoniques; on y a vu qu'elle est nécessairement progressive: on y a vu que la quatrième octave des harmoniques de chaque son fondamental représente la gamme des modernes, ou plutôt la véritable gamme de la nature pour tous les modes. Ainsi cette quatrième octave dans la première & la seconde colonne représente la véritable, la seule gamme du mode d'*ut*; puisqu'en faisant résonner ensemble deux à deux tous les sons consécutifs de cette gamme, ils reproduisent toujours le générateur *ut*. (Quatrième expérience). Au contraire faites sonner ensemble les deux notes de notre gamme tempérée, *mi fa*, ou *fa sol*; vous entendrez un générateur *fa*. Faites sonner *sol la*, ou *la si*, vous entendrez un générateur *sol*; faites sonner *si ut*, *ut re* ou *re mi*; vous entendrez le générateur *ut*. Voilà donc trois générateurs dans cette gamme, dont le principal est *fa*: puisqu'il est fondamental d'*ut*, lequel est lui-même fondamental de *sol*. Donc en suivant les rapports du tempérament moderne, notre gamme n'est point dans le mode d'*ut*. Donc il ne faut point suivre les rapports de ce tempérament.

Musique. Tome I.

Mais dans la gamme dont tous les sons rappellent *ut*, c'est-à-dire dans la gamme naturelle du mode d'*ut*, les deux *la* & le *sol* sont dans les rapports: *sol la* 12, 13, 14; & les notes *ut re mi*, dans les rapports 8, 9, 10: (voyez la première colonne.) Donc 1°, les deux tétracordes, *ut re mi fa*, & *sol la si ut*, considérés suivant leurs rapports naturels, ne sont nullement semblables. Donc 2°, le tétracorde *sol la si ut*, n'est point dans le mode de *sol*. Donc il ne doit point avoir pour *basse-fondamentale*, *sol re sol ut*. D'ailleurs la *basse-fondamentale ut sol ut fa*, n'est pas, comme le croyoit Rameau, dans le mode d'*ut*. Donc la *basse-fondamentale sol re sol ut* n'est pas non plus dans le mode de *sol*. Donc sous aucun point de vue elle ne convient au chant *sol la si ut*. Donc la *basse-fondamentale ut sol ut fa ut sol re sol ut*, ne convient point à la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*.

..... Ces deux *basses-fondamentales ut sol ut fa*, & *sol re sol ut*, la première en *re*, la seconde en *sol*, sont composées, la première de la tonique *ut*, & de ses deux quintes *fa* & *sol*, l'une au grave, l'autre à l'aigu; la seconde de la tonique *sol* & de ses deux quintes *ut* & *re*, l'une au grave, l'autre à l'aigu; donc la *basse-fondamentale* d'un mode quelconque est composée de la tonique & de ses deux quintes, l'une au grave & l'autre à l'aigu. Sixième erreur. Car la première de ces deux basses étant, comme on vient de le voir, dans le mode de *fa*, & non dans celui d'*ut*, la seconde étant en *ut* & non en *sol*; si on admettoit le principe de Rameau & de Tartini, on seroit en *fa*, lorsqu'on se croiroit en *ut*; en *ut*, lorsqu'on croiroit être en *sol*, &c. Donc on seroit toujours hors du mode proposé: c'est-à-dire que le chant seroit dans un mode, & la *basse-fondamentale* dans un autre.

Je dis le chant dans un mode; car tout chant, indépendamment de la *basse-fondamentale*, indique naturellement le mode auquel il appartient. (Voyez *basse-tonique*); pouvant être considéré lui-même comme une *basse-fondamentale*, comme on verra ci-après.

Nota. 1°. Qu'il ne faut pas confondre le tempérament dont je viens de parler, avec l'accord tempéré des instruments. On ne peut accorder les instruments qu'au moyen des consonnances d'octave, quinte, quarte, tierce majeure & tierce mineure. Or le *fa* & les deux *la* de la gamme naturelle *ut re mi fa sol la si ut* ne forment aucune de ces consonnances, ni entr'eux, ni avec les autres sons de cette gamme. On l'a donc réduite en deux tétracordes semblables *ut re mi fa* & *sol la si ut* absolument semblables, lesquels peuvent être accordés par consonnances; c'est-à-dire que le ton d'un son étant déterminé, soit arbitrairement, soit relativement à un autre instrument, on peut accorder les autres sons de ces deux tétracordes à l'octave; comme *ut ut*; à la quinte, *ut sol*, *sol re*, *re la*; à la quarte, *ut fa*; à la tierce majeure, *ut mi*, *sol fa*; à la tierce mineure *si re*. On peut encore accorder le *la*

à la tierce majeure du *fa*, *fa la*. Tel est le tempérament dont j'ai entendu parler dans cet article.

Il y en a un second employé par les accordeurs d'instrumens, qui consiste à altérer certaines consonnances, afin qu'une même touche puisse servir pour deux sons très-peu différens de l'unisson. (Voyez *tempérament*). Le premier de ces tempéramens a été imaginé pour faciliter l'accord des instrumens; le second pour éviter la multiplication des touches dans l'exécution des différens modes sur le même instrument.

Nota. 2°. J'ai indifféremment attribué à Tartini & à Rameau l'invention de cette fameuse *basse-fondamentale par quinte*, quoique l'harmoniste françois paroisse seul vouloir s'en attribuer l'honneur. Mais l'Italien admettant dans le mode d'*ut* la cadence *ut fa*, qu'il appelle *arithmétique*, par opposition à la cadence *sol ut* qu'il appelle *harmonique*; admettant également dans le même mode la cadence *fa sol*, qu'il appelle *mixte*, (voyez *système*, *synt. de Tartini*); il est clair qu'il accompagne les cinq premières notes de la gamme avec la première *basse-fondamentale* de Rameau. . . . Gamme. *ut re mi fa sol*.

Basse-fond. mentale. *ut sol ut fa sol*.

Or, il est plus que probable que les mêmes erreurs ont été puisées à la même source; qu'elles ont eu pour principe les mêmes raisonnemens; & si Tartini n'accompagne pas comme Rameau les trois dernières notes de la gamme, il s'en suit que Rameau a par-dessus Tartini, au moins le mérite d'être conséquent dans ses erreurs.

La gamme des modernes est une gamme singulièrement altérée par le premier tempérament dont j'ai parlé. Or former la *basse-fondamentale* sur le tempérament & non sur les rapports naturels & primitifs des sons, c'est vouloir juger du sens d'une phrase, non pas les mots & leur construction, mais seulement par l'orthographe. A la vérité si l'on vouloir que la gamme des modernes fut en *fa*, comme elle y est par le tempérament, la *basse-fondamentale* de Rameau & de Tartini seroit excellente. Mais à s'en tenir aux rapports primitifs de cette gamme, c'est-à-dire en supposant que la quatrième note sonne avec la tonique un intervalle dans le rapport de 8 à 13; *ut fa*; & que le *la* moderne supplée le *la* & le *so*, 13 & 14 de la gamme naturelle; il est de toute impossibilité de trouver l'harmonie de cette gamme avec les seuls mouvemens fondamentaux de quinte & de quarte. Mais Rameau & Tartini étoient bien éloignés de soupçonner qu'il y eût un mouvement fondamental plus propre que ces deux consonnances à produire une cadence parfaite, & un repos aussi marqué que celui de l'aligné dans le discours ordinaire. Rameau regardoit l'octave comme une équisonnance; c'est-à-dire comme un unisson; c'est d'après ce préjugé qu'il a établi sa théorie du renversement des accords. (Voyez *renversement*). D'après ce même préjugé est-il étonnant qu'il ait énoncé le mouvement fondamental d'octave avec

une tenue ou avec celui des deux notes sur le même degré?

Cependant qu'on exécute la basse: *ut re mi fa sol sol ut*, le second *sol* à l'octave grave du premier, on sent parfaitement la suspension du son au second *sol*: il fait desirer *ut* suivant plus fortement que ne seroit l'unisson du premier *sol*: & l'*ut* marque aussi le repos plus énergiquement que s'il étoit précédé de deux *sol* à l'unisson. Le mouvement descendant d'octave est donc suspensif; c'est-à-dire produit un renversement de cadence. Or toute cadence renversée produit une suspension; & réciproquement tout mouvement suspensif renversé produit une cadence. Par ex.: *ut sol* & *sol ut* sont des renversemens l'un de l'autre, dont le premier est suspensif, le second résolutif. Donc le mouvement ascendant d'octave est résolutif; c'est-à-dire produit un repos. Toute cadence qui se résout sur la tonique produit un repos parfait; donc le mouvement ascendant d'octave produit un repos parfait. (Voyez *basse-fondamentale* n° 5).

Octave, quinte & quarte: voilà donc trois mouvemens fondamentaux propres au genre diatonique. Joignons ceux de tierce majeure & mineure pour le chromatique, (Voyez *diatonique*; *chromatique*; *enharmonique*). Nous aurons cinq intervalles dans les rapports suivans. Octave, quinte, quarte, tierce majeure, tierce mineure, *ut ut sol ut mi sol*.

I. II. III. IV. V. VI.

formons-en une *basse-fondamentale* dont nous ferons toutes les notes d'égale valeur. On vient de voir que dans le mouvement fondamental d'octave, le repos se trouve sur le son aigu. On fait que dans celui de quinte il se trouve au grave; dans celui de quarte à l'aigu; dans celui de tierce majeure au grave; dans celui de tierce mineure à l'aigu. C'est-à-dire que dans cette *basse-fondamentale*, les repos se trouvent sur les sons pairs, *ut II*, *ut IV*, *sol VI*. Les sons pairs sont donc les lieux harmoniques des repos, & les sons impairs les lieux des appels ou suspensions de repos: ce qui est non-seulement applicable aux cinq intervalles précédens; mais à toute la suite des intervalles de la *basse-fondamentale* naturelle. (Voyez la table de la *génération harmonique*).

Nota. Lorsque le rapport de l'un de ces intervalles est exprimé par deux nombres pairs, il faut le réduire à sa plus simple expression; ce qui se fait en divisant ces deux nombres par leur plus grand commun diviseur. Par exemple: l'octave dont le rapport est de 1 à 2, peut être exprimée par les rapports de 2 à 4; de 3 à 6; de 4 à 8; de 5 à 10, &c. Mais les deux termes du premier de ces rapports multiples étant divisés par 2, ceux du second par 3; ceux du troisième par 4; ceux du quatrième par 5, &c. Le quotient de chacune de ces divisions est toujours le rapport de 1 à 2; qui est celui de l'octave réduit à sa plus simple expression. Lors donc que les deux termes d'un rapport sont deux nombres pairs, il faut regarder

comme impair celui des deux qui devient tel après la division par le plus grand commun diviseur. Cela posé, je dis que :

Les sons fondamentaux étant disposés comme ils le sont dans la table de la génération harmonique, les repos se trouvent sur les sons fondamentaux pairs & dans les colonnes de leurs harmoniques, & les appels ou suspensions de repos, sur les sons fondamentaux impairs, & dans les colonnes de leurs harmoniques; c'est-à-dire que dans cette disposition, les repos se trouvent dans les colonnes paires, & leurs appels dans les colonnes impaires.

1°. Dans le mouvement fondamental d'octave, *ut ut*; (colonnes I & II) l'acte de cadence commence par le son grave, & se résout sur le son aigu; c'est-à-dire commence par la colonne I, & se résout sur la colonne II, II.

Car dans la succession de ces deux colonnes, l'oreille doit entendre avec plus de plaisir celle des deux qui est respectivement la plus consonnante. Or la deuxième colonne est respectivement plus consonnante que la première. Car la première octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave AA de la figure adjacente, correspond à la seconde octave de la première colonne, semblable à l'octave BB; car on a démontré, (n°. I de cet article) que l'octave est plus consonnante que la quinte, & la quinte plus que la quarte. Donc le simple intervalle d'octave *ut ut* est plus consonnant que l'octave *ut sol ut* qui renferme une quinte & une quarte. Donc l'octave AA est plus consonnante que l'octave BB. Donc la première octave de la seconde colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne.

A	B	C	D	E
ut	ut	ut	ut	ut
			fi	#
			fa	#
re	re	re	ta	#
			sol	#
fol	fol	fol	je	#
			ja	je
			mi	#
			re	#
			ut	#
ut	ut	ut	ut	ut
A	B	C	D	E

Item. La seconde octave de la seconde colonne, semblable à l'octave BB, correspond à la troisième octave de la première colonne, semblable à l'octave CC. Or l'octave BB, qui ne contient qu'une quinte & une quarte, est plus consonnante que l'octave CC, qui est composée de tierces; puisque les tierces sont moins consonnantes que les quintes & les quartes, (N°. I de cet article.) Donc la seconde octave de la seconde colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première.

Item. La troisième octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave CC, correspond à la quatrième octave de la première colonne, semblable à l'octave DD. Or l'octave CC, uniquement composée de tierces, est plus consonnante que l'octave DD, composée de tons. (N° 1 de cet article). La troisième octave de la deuxième co-

lonne est donc plus consonnante que l'octave correspondante dans la première.

Item. Les demi-tons étant moins consonnans que les tons; (voyez *ibidem*), l'octave chromatique est moins consonnante que l'octave diatonique. La quatrième octave de la deuxième colonne, semblable à l'octave DD, est donc plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne, semblable à l'octave EE.

Par la même raison la cinquième octave de la deuxième colonne, composée de demi-tons comme l'octave EE, est plus consonnante que la sixième octave de la première colonne, composée de quarts de tons, &c., &c.

Donc chaque octave de la deuxième colonne est plus consonnante que l'octave correspondante dans la première colonne. Donc toute la deuxième colonne est respectivement plus consonnante que la première. Donc l'accord total des harmoniques du son fondamental aigu de l'octave, est respectivement plus agréable que celui du son fondamental grave.

Or dans le mouvement fondamental d'octave; l'accord total de la première colonne altère nécessairement la pureté de l'accord total de la seconde. Car qu'on fasse résonner en même-temps tous les sons de ces deux colonnes; qu'arrivera-t-il? que chaque octave de la deuxième colonne sera moins consonnante qu'elle n'étoit avant cette résonnance simultanée. Car la première octave *ut ut* de la deuxième colonne, se trouvant confondue avec la deuxième octave *ut sol ut* de la première colonne, la *sol* de cette deuxième octave altérera nécessairement la pureté de l'octave simple *ut ut* de la deuxième colonne.... La consonance de la deuxième octave *ut sol ut* de la deuxième colonne sera par la même raison altérée par l'intercalation des sons *mi* & *re* de la troisième octave de la première colonne.... L'octave des tierces de la deuxième colonne deviendra par ce mélange une octave de tons, &c. Donc chaque octave de la deuxième colonne sera moins consonnante qu'elle n'étoit avant cette confusion des deux colonnes. Donc cette confusion altérera la pureté, l'agrément respectif de la deuxième colonne. L'oreille doit donc désirer la fin de cette résonnance simultanée, afin d'entendre dans toute sa pureté l'accord de la deuxième colonne; c'est-à-dire, afin de pouvoir se reposer sur l'accord de cette deuxième colonne.

Or il en est à très-peu près de la résonnance successive de ces deux colonnes, comme de leur résonnance simultanée: car dans leur résonnance successive, les vibrations des cordes de l'une de ces colonnes agitent les particules sonores de l'air ambiant assez fortement & assez long-tems pour troubler la consonance de l'autre, & réciproquement. Dans le fait, sans cette simultanéité de résonnance des sons successifs, il n'y auroit point de mélodie. Comment en effet sentir les rapports des sons successifs, si un son n'est pas lié au précédent & au

suivant par des vibrations simultanées? (Voyez *corps-sonore*)

Donc la résonnance successive des deux colonnes d'harmoniques, dont les sons fondamentaux sont à l'octave, aïère la consonnance de la colonne aiguë, comme leur résonnance simultanée. Donc l'oreille doit désirer la cessation du son de la colonne grave ou impaire pour entendre l'accord de la colonne paire dans toute sa pureté; c'est-à-dire pour sentir le repos de la colonne paire.

Donc 1^o, dans le mouvement fondamental d'octave, le repos se fait sur le son fondamental pair, & dans la colonne de ses harmoniques.

J'ai dit que la deuxième colonne de la génération harmonique est respectivement, & non pas absolument plus consonnante que la première. On a vu, dans le n^o I de cet article, que toute colonne d'harmoniques entendue séparément, forme le plus parfait accord possible, puisqu'on croit n'entendre que le son du générateur un peu renforcé, mais sans aucun mélange de dissonnance. Toute colonne d'harmoniques prise séparément est donc absolument consonnante: mais elle peut devenir respectivement dissonnante par le mélange des harmoniques des colonnes adjacentes.

2^o. Dans le mouvement fondamental de quinte, *sol ut*, III II, (deuxième & troisième colonnes) l'acte de cadence commence par le son aigu, & se résout sur le son grave; c'est-à-dire que le repos se trouve dans la colonne II, II; & l'appel ou suspension de repos dans la colonne III, III. Car tout son est accompagné de ses harmoniques, dont le plus intense est l'octave. Si l'on faisoit donc entendre ensemble les deux sons *ut* & *sol*, on entendroit réellement, quoique non distinctement, l'accord *ut sol ut sol*, 2, 3, 4, 6, ou, comme les harmoniques les plus aigus sont les moins sensibles, on entendroit au moins l'octave *ut sol ut*, 2, 3, 4. Or il y a toujours dans les sons successifs une sorte de simultanéité résultante du prolongement des sons antécédens pendant la résonnance des sons suivans. On doit donc encore entendre le son du *sol* pendant la résonnance de l'*ut*, ou plutôt de l'octave *ut ut*. Pendant la résonnance du *sol*, l'*ut* est donc censé porter l'accord ou l'octave *ut sol ut*; & après cette résonnance, seulement l'octave *ut ut*. Or l'octave *ut ut* est plus consonnante que l'octave *ut sol ut*, comme on l'a vu ci-dessus. Donc l'oreille doit trouver respectivement plus agréable l'octave *ut ut*; c'est-à-dire éprouver un repos sur le son *ut*. Donc dans le mouvement fondamental de quinte, le repos se trouve sur le son grave ou pair. Donc, 2^o dans ce mouvement la cadence se résout sur la colonne paire.

3^o Dans le mouvement fondamental de quarte, la cadence se résout sur le son aigu. & sur la colonne paire. Car faites sonner à la fois les deux cordes de la quarte *sol ut*; elles reproduiront au grave l'octave de leur générateur. (Voyez la quatrième expérience, n^o I de cet article, & la note qui va suivre.)

La quarte *sol ut* deviendra donc l'octave *ut sol ut*. Or la succession des sons produit le même effet que leur résonnance simultanée. Donc l'*ut* de la quarte *sol ut* fait partie de deux accords; partie de l'accord ou octave *ut sol ut*, pendant la résonnance du *sol*; & partie de l'octave *ut ut*, lorsque cette résonnance est totalement éteinte. Or cette seconde octave est plus consonnante que la première. Donc elle doit occasionner un repos sur elle. Donc dans la quarte *sol ut*, la cadence doit se résoudre sur *ut*. Donc, &c.

4^o. Dans le mouvement fondamental de tierce majeure: la cadence doit se résoudre sur le son grave, & sur la colonne paire. Car cette succession *mi ut*, dans laquelle *ut* engendre son octave aiguë, équivaut à la succession de ces deux octaves, *ut mi ut* & *ut ut*; la seconde plus consonnante que la première. Donc, &c.

5^o. Dans le mouvement fondamental de tierce mineure, la cadence se résout sur le son aigu & sur la colonne paire. Car cette succession *mi sol* reproduit au grave l'octave du générateur commun; (Expérience quatrième) & par conséquent équivaut à ces deux accords ou quintes; *ut mi sol* & *ut sol*; la seconde plus consonnante que la première. Donc, &c.

Le mécanisme de ces démonstrations est assez facile à saisir, pour pouvoir l'appliquer soi-même à tous les autres intervalles.

Nota. M. Serres de Genève prétend que le son grave de la quatrième expérience est le générateur commun des deux sons simultanés qui le reproduisent: Tartini auteur de cette expérience, qu'il a faite & répétée plusieurs fois en présence de huit célèbres professeurs de musique, assure que ce son est l'octave du générateur commun; & son assertion est conforme à celle de tous les savans qui ont tenté après lui la même expérience.

En adoptant le résultat de Tartini, on peut établir le principe des repos de la manière suivante. Si l'on fait entendre à la fois deux sons quelconques immédiatement consécutifs de la *basse-fondamentale* naturelle, (table de la génération harmonique); ils reproduiront au grave l'octave *ut II* du générateur commun *ut I*; c'est à dire que l'octave *ut ut*, III, la quinte *ut sol*, II III, la quarte *sol ut*, III IV, la tierce majeure *ut mi*, IV V, &c. reproduiront toutes également le son *ut II*. Or la résonnance successive de deux sons, à cause du prolongement des vibrations, produit, quoique d'une manière moins sensible, le même effet que leur résonnance simultanée. Donc la succession de tous les sons de la *basse-fondamentale* naturelle pris un à un doit reproduire l'octave du générateur commun, comme la résonnance simultanée de ces mêmes sons pris deux à deux. La succession des sons de la *basse-fondamentale* naturelle produit donc sous elle une autre basse avec laquelle chacun d'eux fait un intervalle plus ou moins consonnant, Exemple :

B. F. N.	ut	ut	sol	ut	mi	sol	1 ^o	ut	re	mi	1 ^o	sol	12	1 ^o	si	ut	ut : † &c.	
B. tonique.	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	ut	
Rapports des deux	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
Basses.	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
	intervalles.	octave.	unisson.	quinte.	octave.	dixième.	douzième.	treizième consonn.	double octave.	seizième.	dix-septième.	dix-huitième dissonn.	dix-neuvième.	vingtième dissonn.	vingtième consonn.	vingt-unième.	vingt-deuxième.	vingt-troisième.

Or les plus consonnans de ces intervalles sont ceux que forment avec la basse tonique les sons pairs de la *basse-fondamentale*. Car l'unisson, qui répond au deuxième *ut* de cette basse, se trouve entre l'octave & la quinte; & l'unisson est plus consonnant qu'aucun de ces deux intervalles... L'octave qui répond au quatrième son de la *basse-fondamentale* se trouve entre la quinte & la dixième, & l'octave est plus consonnante que la quinte & la dixième... La douzième, qui répond au sixième son de la *basse-fondamentale*, est aussi plus consonnante que la dixième & la treizième consonnante au milieu desquelles elle se trouve. Il en est de même de la double octave par rapport à ses adjacens. Or cette double octave répond également à un son pair de la *basse-fondamentale*, &c. Donc les intervalles les plus consonnans sont formés par la *basse-tonique* & par les sons pairs de la *basse-fondamentale*. Donc dans l'exécution de cette *basse-fondamentale*, on doit éprouver un repos sur chaque son pair. Donc dans la succession des sons fondamentaux alternativement pairs & impairs, les cadences commencent sur les sons impairs & se résolvent sur les sons pairs.

Mais qu'arrivera-t-il si l'on fait succéder seulement des sons fondamentaux impairs? Quel sera le lieu des repos? Cette question est assez peu importante pour la pratique: on verra bientôt qu'une telle basse ne produiroit pas une harmonie supportable. (Voyez le n° IV de cet article). Cependant je répondrai aux artistes qui pourroient être tentés de l'employer dans quelques circonstances, que les repos, si on en éprouve, se trouveront sur celui des deux ou trois nombres impairs adjacens, qui sera exprimé par le plus petit nombre. Cela paroît suivre de ce qui a été dit jusqu'ici dans cet article: mais j'avoue que je me chargerois aussi volontiers de la preuve contraire que de la directe.

III. BASSE-FONDAIMENTALE. *Mesure*. Le Rhythme, (c'est-à-dire l'ordre ou les proportions)

appartient à tous les arts, & n'appartient exclusivement à aucun d'eux. Sur quel fondement Rousseau prétend-t-il donc que la musique grecque tenoit sa mesure de la poésie? Le sentiment prévient toujours dans l'homme le développement des idées. Le chant a donc dû être antérieur à la parole. Or chanter sans mesure n'est pas chanter; & le sentiment de la mesure n'étant pas moins naturel que celui de l'intonation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément. C'est Rousseau qui s'exprime ainsi; (Article. *Mesure*) & c'est le même Rousseau qui dit dans la ligne suivante que la poésie grecque a donné la mesure à la musique. « Les mesures de l'une, dit-il, répondoient aux pieds de l'autre. On n'auroit pas pu mesurer de la prose en musique. « Et pourquoi ne l'auroit-on pas pu? La musique fut pendant quelque tems syllabique chez les grecs: à la bonne heure; mais elle ne le fut qu'en vertu d'une convention, à la quelle ils étoient maîtres de déroger d'instant à autre, par une convention contraire; comme ils le firent dans la suite, lorsqu'ils séparèrent le chant de la symphonie. « Et dit on même que ce fut lui premier (Craxus) qui inventa le battement après le chant, pour ce que les anciens battoient les cordes quant & la voix. » (Plutarque, de la musique). Or qu'en séparant ainsi la vocale de l'instrumentale, ils aient néanmoins conservé le même rythme; cela est probable. Mais conserverent-ils dans toutes les mesures semblables le même nombre de notes? Il est certain que non. Plutarque nous apprend que ce furent les hautbois qui introduisirent les fredons dans la musique, & qui par cette innovation altérèrent l'antique simplicité. Je demande ce qui pouvoit alors empêcher de mesurer de la prose en musique? Je sais que la prose étoit distinguée de la poésie, non seulement par la liberté de la marche, mais encore par ce qu'elle admettoit des qualités inrationnelles qui étoient exclues de la poésie. (Vide Bacch. sen.)

Mais la supposition, qui avoit fait toutes les breves égales entr'elle, & sous doubles des longues, ne pouvoit-elle pas s'étendre à ces quantités irrationnelles, & les classer parmi les longues ou parmi les breves, ou même leur donner la faculté d'être à volonté longues ou breves, comme sont les doutcuses dans la poésie latine ?

D'ailleurs ces différens mètres qui étoient les élémens de la versification grecque & latine, comment s'étoient-ils formés ? En adoptant cette supposition ou convention dont je viens de parler, que toutes les longues sont égales en poésie, & doubles des breves. Dans cette supposition une breve valant un tems, la longue devoit en valoir deux. Dès-lors l'iambe & le chorée devinrent les élémens de la mesure à 3 tems, le spondée & le dactyle ceux de la mesure à 2 & à quatre. Mais qui apprit aux poètes grecs à se borner aux mesures à 2, à 3, & à 4 tems, sinon le sentiment du rythme qui guide tout artiste dans les proportions des parties fondamentales de son art ?

L'invention de la mesure n'appartient donc pas plus à la poésie qu'à la musique ; & quand même l'une des deux pourroit s'en faire honneur, ce ne seroit pas la poésie. A quelque langue, à quelque espèce de versification qu'on adapte la musique, les cadences d'une bonne *basse-fondamentale*, les repos d'une bonne harmonie, seront toujours plus sensibles que ceux de la versification. Car la musique étant une langue universelle, si le sens se termine à des distances périodiquement égales, la mesure sera universellement sentie, parce que cette langue sera universellement entendue. Au contraire les langues proprement dites, composées seulement de signes arbitraires, n'offrent aucun sens ; & par conséquent aucun repos, aucun sentiment de mesure, à quiconque n'est pas au fait de la convention qui a fixé la valeur de ces signes.

Le sentiment de la mesure dans la musique chantante, & celui de la cadence dans la musique hyporchématique, c'est-à-dire propre à la danse, n'est autre chose que le sentiment des appels & des repos alternatifs de l'harmonie. Or c'est la *basse-fondamentale* seule qui règle cette succession d'appels & de repos. La mesure est donc absolument subordonnée à la *basse-fondamentale*. Il y a des airs qui sans accompagnement marquent la mesure & la cadence aussi fortement que la meilleure harmonie ; sans doute. Mais un son isolé n'est-il pas toujours accompagné, n'est-il pas même inséparable de ses harmoniques ? Chaque son d'un air quelconque peut donc être regardé comme fondamental ; chaque air comme une *basse-fondamentale* ; & un air bien cadencé comme une *basse-fondamentale* bien régulière.

Nota, que je ne dis pas : comme une bonne *basse-fondamentale*, mais comme une *basse-fondamentale* bien régulière. On verra dans le n° suivant que toute *basse-fondamentale*, quoique bien cadencée, n'est pas propre à tous les genres. Que le diato-

nique n'admet d'autres mouvemens fondamentaux que l'octave, la quinte & la quarte ; le chromatique, les différentes espèces de tierces ; l'enharmonique, les tons, &c.

Dans la *basse-fondamentale* naturelle ; c'est-à-dire dans celle qui est formée d'un générateur quelconque & de ses harmoniques placés dans l'ordre de leurs rapports (Voyez *table de la génération harmonique*) ; les repos se trouvent de deux en deux notes. Donc si l'on fait toutes les notes égales, cette *basse-fondamentale* se trouvera dans la mesure à deux tems. Or cette *basse-fondamentale* est la plus naturelle. (Voyez le n° suivant). Donc la mesure qui en résulte est aussi la plus naturelle.

La mesure à deux tems est composée d'un frappé & d'un levé ; donc d'un tems fort & d'un tems foible ; d'un repos & d'un appel ; enfin d'un son fondamental pair & d'un impair. Exemple :

B. F. | ut sol | ut mi | sol ré | sol sol | ut.
| 8 12 | 8 10 | 12 9 | 12 6 | 8.

La mesure à trois tems est composée d'un tems fort & de deux foibles : par conséquent d'un son fondamental pair & de deux impairs. Mais il ne faut pas oublier que le second tems doit être foible par rapport au premier, & fort par rapport au troisième. Le deuxième son doit donc être impair par rapport au premier, & pair par rapport au troisième. Sans cette attention on éprouveroit plusieurs repos de suite dans la même mesure. Exemple :

B. F. | ut ut sol | ut sol mi | ut sol sol | ut.
| 8 4 3 | 4 6 5 | 4 6 3 | 4

La mesure à quatre tems est composée d'un tems fort & de trois foibles : mais chaque tems intermédiaire de cette mesure est foible par rapport au tems antécédent, & fort par rapport au suivant ; le dernier tems est nécessairement foible par rapport au précédent & au suivant. Les deux sons fondamentaux intermédiaires de cette mesure, doivent donc être impairs par rapport au son précédent & pairs par rapport au suivant. Exemple :

B. F. | ut ut sol sol | ut sol mi la | ut ut sol sol | ut.
| 8 4 6 3 | 4 6 5 7 | 8 4 6 3 | 4

Pour bien comprendre ces successions fondamentales, il faut se rappeler ce qui a été dit dans le n° précédent sur la distinction des nombres pairs & impairs. Par exemple le rapport de l'octave est de 1 à 2 ; c'est-à-dire que le son grave de cet intervalle ne fait qu'une vibration pendant que le son aigu en fait deux. Par conséquent le son aigu fait deux fois plus de vibrations dans un tems donné que le son grave. Donc si le son grave fait 2 vibrations, le son aigu en fera 4. Si le

grave en fait 3, l'aigu en fera 6; si le grave en fait 10, l'aigu en fera 20, &c. Les rapports de 10 à 20, de 3 à 6, de 2 à 4, &c., sont donc égaux au rapport de 1 à 2. Or pour que le rapport de 2 à 4 devienne le rapport de 1 à 2, il faut diviser ses deux termes par 2. De même il faut diviser par 4 ceux du rapport de 4 à 8; par 10 ceux du rapport de 10 à 20. Donc on ne change rien à la valeur d'un rapport en divisant ses deux termes par un nombre quelconque.

Appliquons cette conséquence au premier exemple; c'est-à-dire à celui de la mesure à 2 tems. 1°. Je divise le premier rapport de 8 à 12 par 4; je le change par cette division dans le rapport de 2 à 3. Or dans ce dernier rapport le son qui répond au frappé est pair; celui qui répond au levé est impair. 2°. Je divise le rapport de la seconde à la troisième note; c'est-à-dire de 12 à 8, encor par 4. Il devient celui de 3 à 2. Dans ce rapport le son impair se trouve sur le levé, le pair sur le frappé. 3°. Le rapport de la seconde mesure, de 8 à 10 étant divisé par 2, devient celui de 4 à 5; conséquemment son pair sur le frappé, son impair sur le levé, &c.

Dans la mesure à trois tems, je divise les deux premiers nombres par 4: le rapport de 8 à 4 se change dans celui de 2 à 1; c'est-à-dire son pair sur le frappé, son impair sur le levé. Le rapport de 4 à 3 n'a pas besoin de division, puisqu'il est composé d'un nombre pair & d'un impair. Donc le deuxième son de cette mesure est impair par rapport au premier dans le rapport de 1 à 2, & pair par rapport au troisième, dans le rapport de 4 à 3. Il en est ainsi des autres mesures à trois tems.

Nota. Lorsque deux termes adjacens d'une même mesure sont exprimés par des nombres impairs, le plus simple, c'est-à-dire le plus petit nombre de ces deux termes est senti pair par rapport à l'autre. (Voyez N°. II de cet article à la fin.) Ainsi le troisième & le quatrième son de la seconde mesure à quatre tems étant dans le rapport de 5 à 7: le troisième tems est senti fort par rapport au quatrième.

La musique hyperchromatique peut encore admettre d'autres combinaisons que celles-là; ce qui produira des mesures mixtes. Car les posés dans la danse doivent répondre aux repos de la musique, les levés à leurs appels; les posés doivent donc se faire dans les tems forts, les levés dans les tems foibles. Donc une danse dans laquelle il y aura alternativement deux posés & un levé, sera dans une mesure à trois tems, dont deux forts & un foible; le deuxième tems de chaque mesure sera donc fort par rapport au premier & au troisième. Le deuxième son sera donc aussi pair par rapport au premier & au dernier. Exemple:

B. L.	sol ut re	sol ut mi	sol ut sol	ut
	12 8 9	12 8 10	12 8 6	8.

La mesure à quatre tems pourroit avoir trois tems forts & un foible; ou trois foibles & un fort, ou deux forts & deux foibles. Il est inutile d'en donner des exemples. Chacun peut en imaginer soi-même, en s'aidant de la table de la génération harmonique.

Enfin l'on peut, entrelacer différentes mesures, comme celle à deux & celle à trois tems, (voyez *Sesqui-altere.*) Si ces loix étoient rigoureusement observées dans la musique françoise, Rousseau n'eût pas été fondé à se plaindre de son défaut de cadence. Mais les compositeurs françois paroissent s'occuper moins du chant que de l'harmonie. Cependant il ne faut que du goût pour trouver des airs agréables & bien cadencés: au lieu que pour soumettre à une mesure commune plusieurs parties, sur-tout dans une harmonie chargée de remplissage à la françoise, il faut connoître parfaitement la théorie de la *basse-fondamentale*. Or nous n'avons point encore de traits d'harmonie qui mènent jusques-là. (Voyez *Cadence*, *Rhythme*, *Mesure*, *Syncopé.*)

IV. BASSE FONDAMENTALE. *Genres de musique.* Toute succession fondamentale produit une bonne harmonie, lorsqu'on ne retranche aucun harmonique au grave. Dans un recit exécuté sur le cornet de l'orgue, on ne distingue absolument aucun partie; on croit n'entendre que le recit: cependant on entend en outre son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix-septième majeure; parce que chaque touche baissée du cornet fait parler à la fois cinq tuyaux qui sont entr'eux comme ces intervalles. La touche *ut* fait parler *ut ut sol ut mi*. La touche *re* fait parler *re re la re fa re*, &c. Mais si l'on retranche quelques-uns des sons les plus graves de l'harmonie, elle perd alors son agrément & sa douceur; à moins qu'elle n'ait pour *basse-fondamentale* dans chaque mode, la tonique, son octave, sa douzième & sa double octave, & leurs répliques, c'est-à-dire en *ut*, par exemple, la *basse-fondamentale ut ut sol ut*; en font les quatre premiers sons fondamentaux de la table de la génération harmonique. Mais si l'on passe au *mi*, cinquième son fondamental de cette table, l'oreille est tellement effarouchée du *fa*, qui fait la dix-septième majeure sur le *mi*, que les premiers harmonistes, (ceux du quinzième siècle) ne firent aucune difficulté de retrancher le *dièse*, & de faire le *mi naturel*. De-là l'usage de l'accord parfait mineur. Mais dans ce accord *mi sol si*, la tierce *mi sol*, suivant la coutume d'expérience, reproduit son fondamental *ut*; de-là les accords par suppression, &c. (Voyez *Accord*.) Lorsqu'on veut employer le *mi*, on est obligé de le faire monter au *la*. Ce qui produit deux demi-tons de suite; en supposant que le fondamental ait été précédé du *sol* ou de l'*ut*. Car on a cette suite, *sol, la, la*. De-là le genre chromatique mineur, &c.

La *basse-fondamentale*, *ut ut sol ut* & ses répliques, est donc la seule qu'on puisse employer sans précaution, lorsqu'on retranche les sons les plus graves de l'harmonie. Pourquoi cela? C'est que la douceur d'une succession d'accords vient surtout de leur liaison. Or les quatre premières colonnes des harmoniques de la *basse-fondamentale* naturelle, ont une liaison cinq fois plus sensible que celle des cinq premières. Puisque le *sol*, qui fait la liaison des quatre premières, se trouve sur le douzième degré; au lieu que le *si*, qui fait la liaison des cinq premières, ne se trouve que sur le soixant-dixième. L'harmonie la plus douce, la plus agréable, doit donc être celle de la *basse-fondamentale*, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4. Cette *basse* est composée des plus simples rapports. On peut donc assurer qu'elle est la plus naturelle.

De tous les chants produits par cette *basse-fondamentale*, *ut ut sol ut*, le plus naturel est le chant *si ut re mi*. L'intonation en est facile. L'accord simple, *si mi*, quarte. *Ut mi*, tierce majeure. *Si re*, tierce mineure. L'accompagnement harmonieux, *mi sol si*; *mi sol ut*; *sol si re*; *sol ut mi*. Enfin il est propre à faire passer la modulation par les modes les plus analogues; c'est-à-dire celui de l'octave, celui de la quinte & celui de la tierce. Car, par l'expérience de Tartini, *si ut*, fait raisonner le générateur *ut* 1. *Ut re* & *re mi*, reproduisent *ut* 2; c'est-à-dire l'octave du générateur; *si re* reproduit *sol* 3. Enfin *si mi* reproduit *mi* 5. Donc en battant alternativement toutes les cordes du chant *si ut re mi*, deux à deux, on rappellera les modes adjacens au mode principal. Ce chant peut donc passer pour le produit le plus naturel de la *basse-fondamentale* la plus naturelle.

Musique grecque. Telle est l'origine du tétracorde de Mercure; telle est la formule du genre *diatonique* des Grecs, que Ptolémée appelle *diatonique intense*, aux cordes duquel il assigne les rapports suivans, 96, 90, 80, 72. Pour avoir les rapports des vibrations de ces cordes, il faut renverser ceux de Ptolémée; on aura $\frac{1}{96}$, $\frac{1}{90}$, $\frac{1}{80}$, $\frac{1}{72}$, lesquels répondent précisément aux rapports 15, 16, 18, 20, du chant *si ut re mi*. Le genre *diatonique* des Grecs est donc le produit le plus naturel de la *basse-fondamentale*, *ut, ut, sol, ut*; 1, 2, 3, 4.

Le premier son du tétracorde de Mercure, du chant *si ut re mi*, se trouve placé sur le quinzième degré de la table de la génération harmonique. Les chants qui lui répondent de six en six degrés au-dessus de lui, sur la même *basse-fondamentale*, sont les formules des autres genres de la musique, & des différentes espèces du même genre, précisément dans les rapports assignés par Ptolémée, (Edit. de Wallis, pag. 32.)

Les rapports des cordes du *chromatique intense*; sont 88, 84, 77, 66, qui répondent aux rapports suivans des vibrations, $\frac{1}{88}$, $\frac{1}{84}$, $\frac{1}{77}$, $\frac{1}{66}$; ou 21, 22, 24, 28, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. A la vérité, le chant qui commence au vingt-unième degré est *mi*, *fa*, *sol*, & non pas *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Mais il faut observer que le chant *si ut re mi*, fut pendant plusieurs siècles le seul en usage. Or en recevant des Egyptiens la lyre de Mercure, les Grecs avoient aussi adopté la loi qui défendoit d'en changer l'accord, soit par respect pour son inventeur, soit qu'ils craignissent l'altération que pouvoient occasionner dans les mœurs les agréments d'une musique plus riche & plus variée. Tout ce que purent faire Terpandre, Pythagore & quelques autres, pour étendre dans la suite l'échelle du système grec, ce fut d'ajouter à l'aigu du chant *si ut re mi*, trois ou quatre tétracordes absolument semblables au premier. Mais en perdant l'antique simplicité de ses mœurs, la Grèce se dégoûta bientôt de l'uniformité du chant des premiers musiciens. Il fallut pour s'accommoder à son goût surprendre la vigilance des magistrats. Les nouveaux compositeurs y parvinrent par le soin qu'ils eurent de ne varier jamais que la tension des cordes moyennes de chaque tétracorde, appelées dans la suite *cordes mobiles*; & de conserver scrupuleusement l'intervalle de quarte entre la première & la dernière, qui furent appelées *cordes stables*. Ce fut de ces variations des cordes moyennes que naquirent les trois genres de la musique grecque; pour la formation desquels il est certain que l'on consulta la *basse-fondamentale* la plus simple, 1, 2, 3, 4; puisque les différentes formules de chaque genre sont, à l'exception du quatrième son de chaque tétracorde, des chants produits par cette même *basse*. D'où il est naturel de conclure qu'il en eût été de même de ce quatrième son, si son accord n'eût été précisément déterminé par la loi.

En avançant de six degrés au-dessus du chromatique intense, on trouve la formule du genre *chromatique mol*; dans les rapports de 140, 135, 126, 105. Qui sont ceux des cordes; & suivent ceux des vibrations. 27, 28, 30, 36. Répondant aux notes de la table de la génération harmonique. *ta*, *re*, *si*, *ut*. Le chant de ce vingt-septième degré est à la vérité. *ta*, *re*, *si*, *ut*. Mais *ut* n'est pas la quarte de *ta*. Car le rapport de la quarte est de trois à quatre, ou de 27 à 36. Or *ta* est placé sur le vingt-septième degré, & *re* sur le trente-sixième. C'est donc *re* & non pas *ut*, qui doit être le quatrième son de la formule du genre *chromatique mol*.

Le chant tétracordal du trente-troisième degré seroit dans les rapports. . . 204, 198, 187, 153.
Et suivant les vibrations. . . 33, 34, 36, 44.

Celui du trente-neuvième seroit dans les rapports. 280, 273, 260, 210.
Et par les vibrations. 39, 40, 42, 52.

Mais ces deux espèces furent, à ce qu'il paroît, réduites à une seule, & prises sur le neuvième degré, dans les rapports. . . 576, 640, 704, 768.
Ou. 9, 10, 11, 12.

Pourquoi cette formule, qui est, suivant Ptolomée, celle du *diatonique égal*, ne se trouve-t-elle pas sur le trente-sixième degré; puisque trente-six est moyen terme entre trente-trois & trente-neuf? C'est que le chant du trente-sixième degré est formé de quatre notes sur le même degré, *re, re, re, re*. Celui du dix-huitième est formé de trois notes aussi sur le même degré, *re, re, re, mi*. Or la lyre de Mercure ayant quatre cordes différentes, le chant tétracordal devoit nécessairement être formé de quatre sons différens. Il a donc fallu recourir à la double octave du *re* placé sur le trente-sixième degré; c'est-à-dire au chant *re, mi, sol, sol*, du neuvième degré, dans lequel on substitua par licence, & comme note de passage, le *fa* au premier *sol*; 1°. pour avoir un chant composé de quatre sons différens; 2°. pour rendre le chant du neuvième degré plus diatonique.

Mais je ne vois pas pourquoi, contre la coutume des anciens, & contre la sienne même, Ptolomée a employé pour ce genre les rapports des vibrations au lieu de ceux des cordes. Cependant il est indubitable que c'est aux vibrations qu'il faut appliquer les rapports du genre diatonique égal; car en les appliquant aux cordes, ils répondroient dans la table de la génération harmonique aux nombres. 11, 12, 13 $\frac{1}{2}$, 14 $\frac{1}{2}$.

Or, on ne trouve ni dans cette table, ni dans l'échelle du système grec, les sons exprimés par ces rapports.

Enfin la formule du genre *enharmonique* se trouve placée à six degrés plus haut que les deux espèces de chromatique dont je viens de parler; dans les rapports de. . . 368, 360, 345, 276.
Par ceux des vibrations. . . 45, 46, 48, 60.
Répondans aux notes. . . *fa* \sharp , *fa* \ddagger , *sol*, *si*.

Tels sont les véritables rapports des genres de la musique des anciens, assignés ou plutôt rétablis par Ptolomée; mais primitivement tirés des harmoniques de la *basse-fondamentale ut, ut, sol, ut*; 1, 2, 3, 4. Il n'y a nulle difficulté à l'égard du genre diatonique; *si ut re mi* étant le plus simple, le plus facile, le plus naturel, il a dû être produit par la *basse-fondamentale* la plus simple & la plus

naturelle. Or, cette *basse* ne produit aucun chant plus simple que le chant *si ut re mi*. A la vérité le chant *ut, fa, si, ut*, 13, 14, 15, 16, est également diatonique; mais quel eût été parmi les Grecs, & quel seroit maintenant le musicien capable d'accorder quatre cordes dans les rapports 13, 14, 15, 16? Toutes choses égales d'ailleurs, on a donc dû préférer le chant *si ut re mi* à tous les autres de la même *basse-fondamentale*.

Cela posé, tous les chants des autres genres ont dû être pris de six en six degrés au-dessus du chant *si, ut, re, mi*; car le quatrième son de chaque tétracorde devoit être à la quarte du premier. Or, pour que deux nombres entiers représentent une quarte, il faut que le premier, divisé par trois, donne le même quotient que le second divisé par quatre. Il faut donc que le premier soit un multiple de trois. Or au-dessus de quinze, il n'y a que les nombres 18, 21, 24, 27, 30, &c. qui soient des multiples de trois. C'est donc sur les 18, 21, 24, 27, 30, &c. degrés que devoient être prises les formules des différens genres. Mais ces formules devoient être composées chacune de quatre sons différens; ce qui exclut les chants des degrés pairs; puisque les deux premières notes des chants de ces degrés sont toujours à l'unisson. Il a donc fallu se restreindre aux chants des degrés impairs; c'est-à-dire à ceux des 21, 27, 33, 39 & 45 degrés.

Nota, cependant que le chant *si, ut, re, mi*, n'est pas proprement le chant du quinzième degré; car les chants produits par une *basse-fondamentale* quelconque, sont formés par les sons les plus voisins les uns des autres dans les colonnes adjacentes; d'où il s'en suit, que le chant du quinzième degré devoit être *si, ut; si, ut; 15, 16; 15, 16*. Mais il faut observer qu'après le premier *ut* il y a nécessairement un repos; puisqu'il y en a un à la *basse-fondamentale* après l'octave *ut ut*, 1, 2. (Voyez le n°. II de cet article.) Or après un repos on est libre de commencer une nouvelle phrase, ou un nouveau nombre par le son qu'on juge à propos de prendre, pourvu que le nouveau son se sauve régulièrement. On est donc libre ici de commencer la seconde phrase au *si* ou au *re*; pourvu que ce *re* aille se résoudre sur le *mi* suivant. (Voyez le n°. II.) Le chant *si ut re mi* est donc aussi régulier que le chant *si ut si ut*; sur lequel il a l'avantage de la variété.

Dans les formules des autres genres, le troisième son ne se sauve pas régulièrement sur le quatrième; on en a vu la raison; c'est que sans égard à la salvation du troisième son, le quatrième devoit nécessairement former une quarte avec le premier. Pourquoi cela? parce que la quatrième corde de la cythare ou lyre de Mercure, formant *si ut re mi*, étoit à la quarte de la première. On est donc fondé à conclure, contre l'autorité d'Aris-

roène, (vid. Aristox. pag. 2.) que le genre diatonique est le plus ancien; puisque non-seulement, il est le plus simple, le plus facile, le plus naturel, mais encore le plus régulier. Le chant *re mi fa sol*, formule du diatonique égal, semble au premier coup-d'œil plus simple que le chant *si ut re mi*; d'où il faudroit conclure qu'il est plus ancien; mais le troisième son de cette formule dissonnant avec les trois autres, comment eût-il été possible de l'accorder avec eux, lorsque la lyre n'avoit encore que quatre cordes? D'ailleurs c'est par licence que ce troisième son fut introduit dans le genre diatonique égal; puisque ce son ne se trouve ni dans le système grec, ni dans le système naturel. Or à qui persuadera-t-on que le plus ancien des chants ait commencé par une licence? Au reste, il ne s'agit point ici de l'antiquité respective des genres de la musique grecque; mais seulement de leur subordination à la *basse-fondamentale*; subordination que je crois avoir péremptoirement établie.

Genres de la musique moderne. Ils n'ont pas des différences spécifiques aussi marquées que ceux de la musique grecque, ni assés sur les mêmes fondemens. Cependant il ne faut pas s'imaginer avec Rousseau, (art. Genre) que nos genres soient « presque toujours mixtes, c'est-à-dire, que le » diatonique entre pour beaucoup dans le chromatique, & que l'un & l'autre soient nécessairement mêlés à l'enharmonique. » La preuve qu'il en apporte ne prouve nullement cette assertion. « Une pièce toute entière dans un seul genre » seroit très-difficile à conduire, & ne seroit pas supportable. » Non sans doute: pas plus dans la musique grecque que dans la nôtre; quoique des trois intervalles de chaque genre, il y en eût toujours un de diatonique; puisque le troisième intervalle, qui étoit le plus grand, étoit tantôt un ton majeur, tantôt une tierce majeure, tantôt une mineure, &c. Chez les Grecs, comme chez nous, un genre ne résulte pas seulement d'un intervalle diatonique, chromatique, enharmonique, diacromatique, &c., mais du passage entier, c'est-à-dire de la phrase, ou du membre de la phrase dans laquelle se trouve cet intervalle. Chez les Grecs, la formule de chaque genre renfermoit quatre sons; elle en renferme autant chez nous; avec cette différence que tous les genres des Grecs, dans le même mode, appartiennent à la même *basse-fondamentale*; au lieu que chaque genre, quoique dans le même mode, a chez nous sa *basse-fondamentale* particulière. C'est ce qu'il s'agit de développer.

1°. « Le genre diatonique moderne résulte de » la marche consonnante de la basse sur les cordes » d'un même mode. » (Rousseau, art. Diatonique.) Il n'y a qu'un mot à ajouter à cette définition qui seroit parfaitement exacte si Rousseau eût dit: de la *basse-fondamentale*. Car on est dans le genre diatonique, tant qu'on n'emploie dans le chant que les notes de la gamme du mode

de ce chant: par exemple, en *ut*, les différentes combinaisons de la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*. Or, on a vu ci-dessus que le chant *si ut re mi* est un produit de la *basse-fondamentale*, *ut, ut, sol, ut*. Donc le chant *re mi fa sol la, si*, semblable, & à la quarte du premier, doit avoir une *basse-fondamentale* semblable, & à la quarte de la *basse-fondamentale* *ut, ut, sol, ut*; c'est-à-dire, *fa, fa, ut, fa*. Or, *ut, ut, sol, ut*, sont les quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle du mode d'*ut*; donc *fa, fa, ut, fa*, sont également les quatre premiers sons fondamentaux de la *basse-fondamentale* du mode de *fa*. Donc le chant *si ut re mi*: *mi fa sol la*, qui est une des combinaisons de la gamme... *ut re mi fa*; *sol la si ut*, appartient à deux modes, à celui d'*ut* & à celui de *fa*. Donc le chant *ut re mi fa sol la si ut*, appartient au mode d'*ut* & au mode de *fa*. Or, ce chant est la formule du genre diatonique moderne, & il a pour *basse-fondamentale* les quatre premiers sons fondamentaux des modes auxquels il appartient. Donc le genre diatonique est celui qui a dans chaque mode, pour *basse-fondamentale*, les quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle de ce mode.

Nota. 1°. Cette démonstration est appuyée sur la supposition que la gamme des modernes appartient à deux modes différens; ce qui sera toujours vrai, si l'on s'en tient aux rapports que les modernes assignent aux sons de cette gamme; soit que l'on prenne, comme je l'ai fait, *ut, ut, sol, ut*; ou, comme Rameau, (génération harmonique) *sol ut sol ut*, pour *basse-fondamentale* du chant *si ut re mi*. Car si on préfère cette dernière *basse-fondamentale*, il faudra donner pour *basse-fondamentale* au chant *mi fa sol la*, la *basse ut, fa; ut, fa*. Mais *sol, ut; sol, ut* est certainement une *basse* du mode d'*ut*. Donc *ut, fa; ut, fa* appartient au mode de *fa*. Dans le système de Rameau, comme dans le mien, qui n'en est qu'un développement, le chant *si, ut, re, mi, fa, sol, la*, & par conséquent le chant *ut, re, mi, fa, sol, si, ut*, appartiennent donc à deux modes différens, au mode d'*ut* & au mode de *fa*.

Nota. 2°. Quand même on supposeroit que la véritable gamme du mode d'*ut* est la gamme *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*; c'est-à-dire la gamme du cor & de la trompette, en un mot la quatrième octave des harmoniques d'*ut*, (voyez la première colonne de la table de la gén. harm.) le principe que je viens de poser seroit encore vrai dans toute son étendue; c'est-à-dire que le genre diatonique seroit le résultat des quatre premiers sons fondamentaux de la *basse-fondamentale* de ce mode. Car la gamme de la trompette est composée des deux tétracordes *si ut re mi*, ou simplement *ut re mi*, & *la so si ut*. Or, ces deux chants se trouvent au-dessus de la *basse-fondamentale*, *ut, ut, sol, ut*. L'un sur

le quinzième, l'autre sur le treizième degré. Donc en supposant que la gamme des modernes n'est autre chose que la gamme du cor, réduite par le tempérament aux huit notes, *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*; elle sera entièrement dans le mode d'*ut*, & aura pour *bass-fondamentale* le quatrième premier sons fondamentaux du mode d'*ut*.

Donc, 1°. dans tous les cas le genre *diatonique* est le résultat des quatre premiers sons fondamentaux du mode du chant diatonique donné, ou, suivant la définition de Rousseau, le résultat de la marche consonnante de la *basse-fondamentale* sur les cordes d'un même mode.

2°. Le genre *chromatique moderne*, dont les chants n'ont pas à beaucoup près cette simplicité, ni l'harmonie cette douceur qui se fait sentir dans le genre diatonique, prend sa source dans la marche fondamentale par terre. Les harmoniques des quatre premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle sont liés entr'eux par des sons communs, c'est-à-dire placés sur le même degré dans chacune des quatre premières colonnes; ces liaisons, qui sont la douceur de l'harmonie, se trouvent dans ces quatre colonnes de douze en douze degrés; & dans les trois premières de six en six. Mais les liaisons de ces quatre colonnes avec la cinquième & la sixième, ne se trouvent que de soixante en soixante; & celles des cinquième & sixième colonnes avec les quatre précédentes & les trois suivantes seulement de 840 en 840 degrés. D'où il s'ensuit qu'il y a cinq fois plus de liaison entre les quatre premières colonnes qu'entr'elles, & la cinquième jointe à la sixième; & quatorze fois plus entre les six premières qu'entr'elles & les trois suivantes. Les différences spécifiques des genres modernes ont donc leur source dans la nature même de l'harmonie qui leur est propre; harmonie cinq fois plus douce dans le genre diatonique que dans le chromatique; & quatorze fois plus dans ce dernier que dans le suivant, qui est absolument insusité dans la musique moderne.

Les chants du genre chromatique ont aussi une irrégularité au moins apparente, qui choque l'oreille la moins exercée. Lorsque la *basse-fondamentale* fait un mouvement de tierce majeure ou mineure, comme *ut mi*; le *sol* dix-septième majeur du *mi*, fait avec le *sol* adjoin, (voyez la génération harmonique, colonnes IV, V & VI 24 & 25 degrés) un demi-ton mineur, dans le rapport de 24 à 25°, que l'oreille prend pour un demi-ton majeur, de 15 à 16. Or, le ton grave du demi-ton majeur, en se résolvant sur le son aigu, produit un repos parfait. Exemple: *si, ut*. Dans le demi-ton mineur, au contraire, le repos n'a lieu que par la résolution du son aigu sur le son grave. Le chant *sol sol*, produit par la *basse-fondamentale ut mi*, est donc une évidence renversée, c'est-à-dire qu'elle fait entendre un repos, lequel ne peut être occasionné

que par la salvation du *sol* sur le *sol* naturel au moyen de ce *basse-fondamentale ut mi sol*, ou *ut mi ut*. Mais dans l'harmonie rétrogradée, ce dernier repos n'est point senti par l'oreille, qui prenant pour majeur le demi-ton de *sol* à *sol*, éprouve un repos sur le *sol*, dans ce chant *sol sol*; comme elle en éprouveroit un sur *ut* dans le chant *si ut*. Or, le repos senti sur le *sol*, est à contre-temps; puisqu'il répond à un son fondamentalement inappairé, (voyez n°. II de cet art) c'est-à-dire au *mi* fondamental de la cinquième colonne. L'oreille éprouve donc deux repos de suite, l'un sur le *sol* antécédent, l'autre sur le *sol*; conséquemment deux temps forts de suite; enfin deux frappés; ce qui déruit l'impression de la mesure. Ainsi le repos du chant *sol sol* soulage l'organe, ce qui est le propre des repos, & fatigue l'esprit par l'altération de l'uniformité du rythme.

C'est à cette marche *sol sol* que j'ai attribué une irrégularité apparente. *Irrégularité*, en ce qu'elle fait éprouver un repos sur un temps faible: *apparence*, 1°. en ce que ce repos ne se fait sentir que dans l'harmonie rétrogradée à la moderne; mais on n'en éprouve réellement aucun dans l'harmonie complète, telle que l'employoient les Grecs, telle que nous l'employons encore nous-mêmes dans les cornets d'armée, & quelquefois dans l'harmonie à grand orchestre. Lorsque vous pressez une touche du cornet vous faites parler avec elle le plus grave des quatre premiers harmoniques, au nombre desquels se trouve le dix-septième majeur. Lors donc que vous pressez successivement les trois touches *ut mi sol*, ou *ut mi ut*; vous produisez, mais sans le distinguer, le chant *sol sol sol*; vous croyez n'entendre absolument que la basse *ut mi sol* ou *ut mi ut*; & vous n'éprouvez d'autre repos que ceux qu'elle présente naturellement; c'est-à-dire, en supposant ces trois notes d'égale valeur, un sur la première & un sur la dernière; mais point sur le *mi*, ni par conséquent sur le *sol* qui est un de ses harmoniques. 2°. En ce que l'impression de ce repos n'est que transitoire, & que même dans l'harmonie rétrogradée, elle est aussitôt effacée par la salvation naturelle du *sol* sur le *sol* naturel suivant; de sorte que, même dans la mélodie dérivée de tout accompagnement, ce chant *sol sol sol*, présente deux repos, l'un sur le premier, l'autre sur le dernier *sol*.

Les modernes font rarement usage de cette salvation, préférant la résolution du *sol* sur le *la*, tierce majeure de *si*. Ce chant *sol sol la*, composé de deux demi-tons successifs, le premier mineur dans le rapport de 24 à 25, le second majeur dans le rapport de 15 à 16, est si fin que le genre chromatique moderne ne s'en distingue & la mélodie des quatre premiers harmoniques de la génération harmonique est celle de celle des 3, 5, 6 & 8 colonnes; les différences sensibles que j'ai remarquées dans,

on peut assurer, qu'indépendamment de la salvation des modernes, ces huit colonnes constituent réellement deux genres différens, dont le second est chromatique, puisque le chant *sol sol \sharp sol*, contient un demi-ton mircur, qu'on ne trouve ni dans la gamme diatonique des modernes, ni dans la gamme diatonique naturelle.

Donc, 2°. le genre *chromatique moderne* est, comme le *diatonique*, le résultat de quatre sons fondamentaux; c'est-à-dire du quatrième, du cinquième & du sixième de la *basse-fondamentale* naturelle, dont l'harmonie est liée par le *si* du soixantième degré; auxquels on peut ajouter le huitième qui contient aussi un *sol*, sur lequel peut se résoudre le *sol \sharp* . Le genre *diatonique* est donc le produit de la *basse-fondamentale* naturelle, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; le *chromatique naturel* celui de la *basse-fondamentale*, *ut mi sol ut*; 4, 5, 6, 8; & le *chromatique moderne* celui de la *basse-fondamentale*. . . . *ut mi la*, 4, 5, 7°. On pourroit encore prendre pour *basse-fondamentale* du *chromatique naturel* la *basse-fondamentale* naturelle *mi sol \sharp ut*, 5, 6, 7, 8; dont l'harmonie auroit, toutes choses égales d'ailleurs, soixante-dix fois moins de douceur que celle de la *basse-fondamentale*, *ut ut sol ut*; 1, 2, 3, 4; puisque dans l'une les liaisons d'harmonie sont placées de douze en douze degrés, & dans l'autre seulement de 840 en 840.

Nota. 1°. Que le *la* sur lequel se résout le *sol \sharp* du *chromatique moderne*, doit nécessairement être tierce majeure de *fa*. Car, 1°. s'il étoit quinte de *re*, il seroit avec *sol \sharp* un intervalle de 25 à 27, différen: du demi-ton majeur d'un quatre-vingtième; c'est-à-dire d'un demi-quart de ton. Le passage *sol \sharp la* seroit donc *diacromatique* & non pas chromatique. 2°. Si le *la* étoit égal au *re*, vingt huitième d'*ut*, la *basse-fondamentale* du passage *sol sol \sharp la*, seroit *ut mi \sharp re*, 4, 5, 7; dans laquelle il n'y a point de repos sur le dernier son; un repos ne pouvant être produit que par la succession fondamentale d'un son pair à un son impair. Il n'y en auroit donc point après le *sol \sharp* ; donc le *sol \sharp* ne seroit pas sauvé.

Nota. 2°. La *basse-fondamentale ut mi la* est un passage du mode d'*ut* au mode de *la*. Il doit donc y avoir un repos après l'*ut*. Donc il doit y en avoir un après le *sol* du chant *sol sol \sharp la*. Donc le *sol* est séparé du *sol \sharp* , & ne fait point partie de la même phrase, ou du même membre de phrases. Donc les notes *sol sol \sharp* n'appartiennent point au même genre; donc elles ne constituent pas un genre, proprement dit, à l'égard des notes *sol \sharp la*; elles forment un demi-ton majeur, c'est-à-dire un intervalle diatonique. Donc dans les notes *sol sol \sharp la*, il n'y a point d'intervalle chromatique.

Concluons-nous de-là que les modernes n'ont point de genre chromatique? Non. Mais c'est dans la résolution de la quinte superflue, & dans celle

de la sixte italienne, qu'il faut chercher des passages de ce genre.

1°. Les Italiens sauvent ainsi la quinte superflue; *sol si re; sol si re \sharp* ; . . . *sol ut mi*. Les deux premiers accords appartiennent à la même *basse fondamentale*, *ut*, 1; le chant passant du *re* au *re \sharp* dans le même accord. Or, le demi-ton de *re \sharp* à *mi* dans le rapport de 19 à 20 est un véritable intervalle chromatique. Le chant *re re \sharp mi* appartient donc au genre chromatique. (Voyez l'art. Quinte de Rousseau.)

2°. Les François la sauvent par cette succession d'accords, *si re fa la; . . . ut mi sol \sharp , ut mi la*; dans laquelle l'accord *ut mi sol \sharp* a aussi pour *basse-fondamentale ut* 1. Or, l'accord *ut mi sol \sharp* , 16, 20, 25, de la première colonne se résout sur l'accord *ut mi re*, 16, 20, 26; de la seconde. (Table de la génération harmonique.) L'accord *ut mi la* n'est donc qu'une altération de l'accord *ut mi re*. Le *sol \sharp* forme donc avec le *la* un demi-ton dans le rapport de 25 à 26, intervalle de la gamme chromatique. Le chant *la sol \sharp la* appartient donc au genre chromatique.

3°. Enfin la sixte superflue ou italienne *fa la si re \sharp* , n'est dans sa forme primitive autre chose que l'accord *re re \sharp fa*, 11, 13, 15, 19; lequel se résout sur l'accord *mi la ut mi* ou *sol la ut mi*. Les modernes employent le premier, afin de faire résoudre le *fa* de l'accord de sixte superflue sur le *mi* suivant, avec lequel il forme un demi-ton; mais le *fa* naturel ou harmonique doit se résoudre sur le *sol*, duquel il est moins éloigné que du *mi*. Car la fraction $\frac{12}{11}$, qui exprime l'intervalle du *fa* naturel au *sol*, est moindre que la fraction $\frac{12}{11}$ qui exprime le rapport du même *fa* au *mi*. Dans les deux cas le *re \sharp* fait avec le *mi* un demi-ton, ou intervalle chromatique de 19 à 20. (Génération harmonique, col. I & II.) La résolution de la sixte superflue appartient donc encore au genre chromatique.

L'harmonie du genre chromatique moderne est donc aussi naturelle que celle des genres de la musique grecque; puisqu'elle est le produit des deux premiers sons de la *basse-fondamentale* naturelle.

Genre enharmonique moderne. (Voyez l'article *Enharmonique* de Rousseau.) L'accord de septième diminuée *sol \sharp si re fa*, regardé par les modernes comme sensible en mineur de *la*, c'est-à-dire comme faisant partie de l'accord *mi sol \sharp si re fa*, partage, comme tous ses renversemens l'octave en quatre parties à-peu-près égales. Tous ses renversemens *si re fa sol \sharp* ; *re fa sol \sharp si* & *fa sol \sharp si re*, pourroient donc être regardés comme autant de sensibles, en les supposant composés de trois tierces mineures, comme leur accord primitif *sol \sharp si re fa*; c'est-à-dire en les transformant ainsi: *si re fa lab*; *re fa lab ut b*; *fa lab ut b mi bb*. Le prétendu genre *enharmonique* moderne consiste à préparer l'un de ces trois

accords sous une forme, & à le sauver sous une autre: par exemple, à préparer le premier sous la forme de sixte sensible du mode de *la*; *si re fa sol* ♯; & à le sauver sous la forme de septième diminuée, c'est-à-dire de sensible du mode d'*ut*; *si re fa la b*. Or, soit que l'on considère cette transmutation par rapport au chant, à la basse-fondamentale, ou à la forme originelle des accords, on n'y découvrira pas la moindre trace du genre enharmonique.

1°. Le passage du *sol* ♯ au *la b* n'appartient point à ce genre, mais au diatonique. Car il est clair que les intervalles diatoniques du mode d'*ut* sont contenus dans la quatrième octave de ses harmoniques, (Génération harmonique, col. 1.) entre le huitième & le seizième degré; les chromatiques ou demi-tons dans la cinquième octave, entre le seizième & le trente-deuxième; les enharmoniques ou quarts de ton dans la sixième octave, entre le trente-deuxième & le soixante-quatrième; enfin les diatoniques, commas ou demi-quarts de ton, dans la septième octave, entre le soixante-quatrième & le cent vingt-huitième degré. Or, le *sol* ♯, dans la première colonne des harmoniques d'*ut*, égale 25 ou $\frac{125}{5}$; le *la b* comme tierce mineure de *fa*, égale $\frac{123}{4}$. Donc le *sol* ♯ est au *la b*, comme 125 est à 128; donc l'un diffère de l'autre de $\frac{3}{128}$. Or, $\frac{3}{128}$ est un intervalle diatonique. Donc le passage du *sol* ♯ au *la b* est un passage diatonique, & non pas enharmonique.

2°. La basse-fondamentale de ce passage appartient au genre chromatique. Car on a vu ci-dessus que les mouvemens fondamentaux d'octave, de quinte & de quarte sont spécialement & exclusivement affectés au genre diatonique; & les mouvemens de tierce au genre chromatique. Or, l'accord *sol* ♯ *si re fa* étant regardé comme sensible du mode de *la*, tous ses renversemens sont centés dans le mode de *la*. Donc lorsqu'on employe le premier de ses renversemens, successivement sous les deux formes *si re fa sol* ♯ & *si re fa la b*, on est censé passer du mode de *la* à celui d'*ut*, par un mouvement fondamental de tierce mineure; & par conséquent entrer dans le genre chromatique. En passant de *re fa sol* ♯ *si*, à *re fa la ut b*, on passe du mode de *la* à celui de *mi b* par un mouvement fondamental de fausse quinte; mouvement interdit à la basse-fondamentale. Enfin le changement de *fa sol* ♯ *si re*, en *fa la b ut b mi b*, se fait en passant du mode de *la* à celui de *sol*, par un mouvement fondamental de seconde superflue, qui peut être permis à la basse-fondamentale, en le regardant comme tierce mineure; ce qui placera encore l'harmonie dans le genre chromatique. Je suppose que dans tous les changemens la première forme de l'accord est regardée comme renversement de l'accord *sol* ♯ *si re fa*, & la seconde comme septième diminuée, c'est-à-dire comme sensible d'un nouveau mode. Toutes

ces combinaisons de l'accord de septième diminuée, imaginées par Rameau, se réduisent donc à une seule combinaison régulière, mais qui n'a rien du genre enharmonique; puisque le chant qu'elle produit appartient au genre diatonique, & sa basse fondamentale au chromatique.

3°. On trouvera le même résultat en rapportant l'accord de septième diminuée à sa forme originelle. Car la septième diminuée, *sol* ♯ *si re fa* n'est qu'un renversement du triton *re fa sol* ♯ *si*, lequel n'est lui-même qu'une altération de l'accord impair *re fa la si*, 9, 11, 13, 15; qui a pour basse-fondamentale, *ut*, 1, & se résout, par un mouvement fondamental d'octave, sur l'accord *mi sol la ut*, 10, 12, 14, 16; le *fa* naturel montant au *sol* pour les raisons que j'ai exposées ci-dessus. (Voyez au N°. I de cet article, les expériences qui concernent la progression impaire.) Or, l'accord *mi sol la ut* est une des faces de l'accord parfait naturel *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, ou 8, 10, 12, 14, 16. (Voy. Accord parfait & Sixte ajoutée.) L'accord *re fa la si*, qui se résout sur *mi sol la ut*, est donc un accord sensible du mode d'*ut*. Il en faut dire autant de *re fa sol* ♯ *si*, qui est le même accord, altéré par le tempérament moderne. Tous les renversemens de *re fa sol* ♯ *si* appartiennent donc au mode d'*ut*. Donc par les transformations de Rameau *fa sol* ♯ *si re* peut devenir sensible de *mi b*; *sol* ♯ *si re fa* sensible en *fa* ♯, & *si re fa sol* ♯ sensible en *la*. Or, ces trois changemens ne peuvent s'opérer qu'en regardant successivement chacun de ces trois accords comme renversement de *re fa sol* ♯ *si* & comme sensible; c'est-à-dire qu'en passant du mode d'*ut* au mode de *mi b*; ou au mode de *fa* ♯, ou au mode de *la*; c'est-à-dire qu'en faisant faire à la basse-fondamentale un mouvement de tierce mineure ascendant; de quarte superflue, ou de tierce mineure en descendant. Or, le premier & le dernier de ces mouvemens continuent le genre chromatique; le second est interdit à la basse-fondamentale. Dans tout cela on n'apperceoit pas la moindre trace du genre enharmonique. (Voyez Septième diminuée.)

Cependant nos recherches n'ont pas été absolument vaines, puisque nous avons découvert en passant que les deux accords les plus savans, ceux dont Rameau ni Tartini n'ont pu parvenir à trouver l'origine; en un mot, la septième diminuée & la sixte italienne, sont absolument le même accord; & se sauver par le même mouvement fondamental, par le mouvement d'octave. Car on a vu que la forme originelle de la septième diminuée, ou plutôt du triton avec tierce mineure, *re fa sol* ♯ *si*, 9, 11, 13, 15, est *re fa la si*, 9, 11, 13, 15; que celle de la sixte italienne ou superflue, *fa la si re* ♯, 11, 13, 15, est *se la si ut* ♯ *re* ♯, 11, 13, 15, 17, 19, dont on a retranché le troisième terme, afin de pouvoir la résoudre sur un accord con-

sonnant *mi la ut mi*, au lieu de *mi la ut re mi*, d'où il s'ensuit que ces deux accords appartiennent à la même progression, 1, 3, 5, 7, 9, 11, &c. Or, deux sons quelconques, immédiatement consécutifs de cette série entendus ensemble, reproduisent le générateur 1. (Expériences du N^o. 1 de cet article.) Donc le triçon avec tierce mineure & la sixte supérieure, ont la même *basse-fondamentale*; donc ils peuvent être regardés comme ne faisant qu'un seul accord, *re fa la si ut re*, 9, 11, 13, 15, 17, 19.

La quinte superflue *ut mi sol si re* 2, comme on la vu ci-dessus, *ut* 1 pour *basse-fondamentale*. Voilà donc les trois accords les plus savans, les plus-difficiles à traiter, réduits à la *basse-fondamentale* & à la marche la plus simple que l'on puisse assigner à un accord. Cette découverte ne doit-elle pas naturellement nous porter à conclure que ce qu'on appelle écarts & licence dans les arts, ne sont pas toujours de véritables licences; mais sont souvent des effets très-réguliers de causes qui nous sont encore inconnues? Réflexion vraiment satisfaisante. & pour le philosophe en gagé dans la recherche des principes du beau, & pour l'artiste qui a le courage de se soustraire à l'esclavage de l'imitation, & de se frayer de nouveaux sentiers! Cette réflexion justifie les recherches de l'un, & les prétendus écarts de l'autre.

V. BASSE-FONDALE. *Salvation des accords.* Dans une succession harmonique, telle, par exemple, que celle de la table de la génération harmonique; chaque colonne impaire est respectivement moins consonnante que les colonnes paires adjacentes. Les colonnes impaires répondent donc aux tems faibles de l'harmonie, & les paires aux tems forts. Or, un accord n'est qu'un groupe d'harmoniques, qui ont nécessairement un générateur commun; puisque suivant l'expérience de Tartini, (Expérience quatrième, N^o. 1.) il n'y a point de groupe de sons commensurables qui n'en reproduisent un. Tout accord a donc nécessairement une *basse-fondamentale*. (Voy. le N^o. 7 de cet article; voyez aussi chaque accord à son article particulier.) Tout accord placé dans un tems faible appartient donc à une colonne impaire, & dans un tems fort à une colonne paire. Or, RÈGLE UNIQUE, GÉNÉRALE ET SANS EXCEPTION: dans toute succession harmonique, chaque son d'une colonne impaire doit se sauver sur le son le plus proche de la colonne paire suivante.

Car par mi les harmoniques de la colonne impaire, les uns sont à l'unisson des harmoniques les plus proches de la colonne paire adjacente, les autres forment avec eux un intervalle. Or, les uns & les autres sont attirés à la règle que je viens de poser.

1^o Les *voix*, pour faire la liaison de l'harmonie, ce qu'ils ne peuvent faire qu'en restant en place. (voyez *liaison*.)

2^o. Ceux qui forment intervalle: prenons pour exemple ces deux accords....

- I. Col. impaire. *re re fa*; 7, 9, 11.
II. Col. paire. *sol ut mi sol*; 6, 8, 10, 12.

Si l'on faisoit sonner ensemble ces deux accords, il en résulteroit un mélange de sons insupportables: *sol la ut re mi fa sol*. Or, la prolo gation spontanée des vibrations du premier pendant la résonnance du second produit à-peu-près le même effet. (Voyez N^o. II de cet article.) Comment éviter cette cacophonie? Faudra-t-il attendre la fin de la résonnance de la colonne impaire, pour faire sonner la colonne suivante? Ce seroit vouloir retracer la mesure de l'harmonie; 1^o. parce que la trop grande lenteur de la mesure en fait perdre le sentiment; 2^o. parce que la résonnance des sons graves a plus de durée que celle des sons aigus; d'où il s'ensuit qu'en se réglant même pour cela sur la *basse-fondamentale*, il faudroit changer de mesure à chacun de ses mouvemens. Faudra-t-il étouffer les sons de la colonne impaire comme on le pratique sur le clavecin & le piano-forté? 1^o. Cela n'est pas possible sur tous les instrumens. 2^o. Quand même on pourroit parvenir à arrêter les ondulations des cordes vibrantes; comment étouffer celle des parois & des corps adjacens? Le seul moyen qui nous reste est donc une salvation régulière; & cette régularité consiste à résoudre chaque son de la colonne impaire sur le plus proche de la colonne paire suivante.

Car dans cette similitude de résonnance de deux colonnes adjacentes, chaque son de la colonne impaire se trouve placé entre deux sons de la colonne paire. Par exemple: le *re* de l'accord *la re fa* se trouve entre l'*ut* & le *mi* de l'accord suivant, avec lesquels il fait deux intervalles moins consonnans que la tierce *ut mi*. Mais les moindres intervalles sont toujours les moins consonnans; (voyez N^o. 1 de cet article) & les moins consonnans sont toujours les plus sensibles. Car une dissonnance est plus sensible qu'une consonnance, & une moindre consonnance en harmonie équivaut à une dissonnance. (Voyez *Dissonnance*.) Donc le ton mineur *re mi* est moins consonnant & plus sensible que le ton majeur *ut re*. Donc l'oreille doit être plus affectée & plus préoccupée du *mi* que de l'*ut*. Donc après la cessation du *re*, on doit désirer d'entendre le *mi* préférentiellement à l'*ut*. Donc la voix ou l'instrument qui a fait entendre le *re*, doit encore faire entendre le *mi*. C'est-à-dire que le *re* doit se résoudre sur le *mi*, & non sur l'*ut*. Par la même raison, le *la* doit se sauver sur l'*ut*, & le *fa* sur le *sol*. J'entends le *fa* naturel, pour les raisons qu'on a vues ci-dessus.

D'ailleurs, supposons l'accord *la re fa* incommensurable avec l'accord *ut mi sol*; la résonnance simultanée du *re*, de l'*ut* & du *mi*, non-seulement allégera la douceur de la consonnance *ut mi*,

mais elle occasionnera encore des battemens dans ces deux sons. (Voyez *Battemens*.) Or, dans cette supposition le son qui sera avec *re* le moindre intervalle battra plus fortement, plus sensiblement que l'autre. Donc l'oreille en fera plus affectée. Donc le *mi* fera des battemens plus sensibles que l'*ut*. Donc après la cessation du *re*, le *mi* sera entendu avec plus de plaisir que l'*ut*. (On peut appliquer le même raisonnement aux autres sons de l'accord *la re fa*.) Donc dans ce cas le *re* doit se résoudre sur le *mi*; c'est-à-dire que la même voix, ou le même instrument doit passer de *re* à *mi*.

Or, les moindres intervalles, tels que les tons & les demi-tons, &c. doivent être traités en harmonie, comme les intervalles incommensurables ou physiquement dissonans; c'est-à-dire battans.

1°. Parce que la consonnance d'un intervalle diminue en raison inverse de la simplicité de son rapport. 2°. Parce que le tempérament général de la gamme, & le tempérament particulier à chaque instrument altère très-sensiblement les petits intervalles. 3°. Parce qu'il n'y a point d'instrument qui ne perde de la justesse de son accord dans l'exécution. Donc tous les sons de la colonne impaire doivent se résoudre sur les sons les plus proches de la colonne paire, aussi strictement que s'ils étoient incommensurables.

Je dis tons, parce que le mélange de deux accords quelconques produit toujours des tons & des demi-tons. La succession des accords *la re fa*; & *ut mi sol* produit la tierce *la ut* dans le rapport de 7 à 8; (Voyez l'article Consonnance de l'octave) le ton *re mi*; & l'intervalle *fa sol* de 11 à 12. De même la succession des accords *sol si re fa*; & *sol ut mi*, produit les intervalles *si ut*; *re mi*; & *fa mi*, &c.

Nota. Il ne faut pas s'imaginer que deux accords quelconques étant donnés, la solution consiste à faire sauter les sons du premier sur les sons les plus proches du second. Il faut rapporter les sons du premier accord aux harmoniques de sa véritable basse fondamentale; (souvent il en a plusieurs) chercher ensuite la basse fondamentale du second accord que je suppose appartenir à une colonne respectivement paire, puis faire sauter également les harmoniques qui représentent le premier accord sur les harmoniques les plus proches de la colonne paire donnée. Par exemple, je veux connaître la marche des parties dans la succession des accords *sol si re fa* & *ut mi sol*. Je trouve au-dessus de *sol* fondamental de la troisième colonne, (table de la génération harmonique) l'accord *sol si re mi* 12, 15, 17, 21, qui est le même rapport que 4, 5, 6, 7; lequel représente l'accord sensible, (Voyez *Sensible*.) Cet accord se résout par un mouvement fondamental de quarte sur l'accord *sol ut mi* de la quatrième colonne. Le même accord *sol si re mi* se résout, par un mouvement fondamental de quarte, sur l'accord *sol ut re fa*. On peut encore regarder l'accord

sol si re mi comme un accord par supposition; comme un accord de septième superflue *ut sol si re mi*, lequel se résoudra, par un mouvement fondamental d'octave sur l'accord *ut sol ut re fa* de la seconde colonne.

L'ordre des parties sera donc:

I ^e . Partie.	mi	fa	mi	fa	mi	mi
II.	re	re	re	re	si	ur
III.	si	ut	si	ut	sol	sol
IV.	sol	sol	sol	sol		
V.	ut	ut				
B.-F. . . .	ut	ut	sol	ut	sol	ur
Colonnes.	I	II.	III	II.	III	IV.

On trouvera à l'article particulier de chaque accord les harmoniques auxquels il doit être rapporté. (Voyez aussi l'article *Fondamental*.) Il n'est pas besoin d'averir que le *mi* & le *fa* n'ont par équivalent dans la gamme moderne que le *re*, quarte d'*ut*. Mais il est bon de connaître les différents rapports de ce *fa*, afin de pouvoir le placer & le sauter régulièrement, & servir les autres relations. (Voyez *Relation*.) Non-seulement toute mesure a son temps fort & ses faibles; (voyez *Tons*) mais chaque temps a lui-même sa partie forte & sa faible. Lorsque deux temps de temps faible, ou de la colonne impaire, se suivent sur une seule du temps fort suivant, comme les notes *re* & *mi*, qui, dans les triades ex modes se suivent toutes deux sur le *re*; ne peuvent être entendues ensemble dans la mélodie, car elles ne sont consonnances, ou moindre d'octave avec l'octave de la fondamentale, doit être placé dans la partie forte du temps faible.

Les trois exemples ci-dessus suffisent pour démontrer que la forme de l'accord du temps fort ou de la colonne paire est nécessairement déterminée par celle de l'accord du temps faible précédent; mais que l'accord du temps fort n'est que comme les mouvemens fondamentaux. C'est-à-dire que la solution des accords est absolument fondée à la basse fondamentale.

VI. BASSE FONDAMENTALE, MODES, MOUVEMENTS. Le corps sonore ne peut être considéré comme générant de la basse fondamentale; car tous les harmoniques d'un corps sonore sont simultanés, & les sons de la basse fondamentale se succèdent; mais il n'y a point de basse fondamentale, & de la basse fondamentale, & de la basse fondamentale, & de la basse fondamentale. Ceci n'est pas facile à concevoir, à moins que l'on ne se représente les notes de la basse fondamentale comme des notes de la basse fondamentale, & de la basse fondamentale, & de la basse fondamentale.

La table de la basse fondamentale est la suivante:

instinct musical tenoit lieu de principes & de dialectique, « le mode n'est autre chose que l'ordre prescrit entre les sons, tant ensemble » qu'en particulier, c'est-à-dire, tant en harmonie » qu'en mélodie, par la proportion triple ». M. d'Alembert dit : par la suite des quintes ; ce qui revient au même, & ce qui est également erroné. Rameau donne (démonstration du principe de l'harmonie, pages 33 & 34) pour exemple d'un mode parfait, la basse fond. *sol ut sol ut fa ut fa* du chant diatonique . . . *si ut re mi fa sol la*. Mais il est de toute évidence, comme je l'ai déjà observé au commencement de cet article, que si la basse fondamentale *sol ut sol ut* appartient au mode d'*ut*, la basse *ut fa ut fa*, composée des mêmes intervalles ou mouvemens fondamentaux, appartient nécessairement au mode de *fa*. La basse fondamentale *sol ut sol ut fa ut fa* est donc composée de deux parties semblables, *sol ut sol ut* ; & *ut fa ut fa*, la première dans le mode d'*ut*, la seconde dans le mode de *fa*. Il est donc incontestable, contre l'autorité de Rameau (*ibidem* p. 34) qu'elle excède les bornes du mode, & qu'elle empiète sur un mode adjoint.

J'ai considéré ailleurs (voyez mode) le mode sous ses différens rapports, avec les modes adjacens, le caractère du chant, l'unité du poëme lyrique, &c. Ici je le considère seulement par rapport à la basse fondamentale ; & je dis qu'une pièce de musique est constamment dans le même mode, tant que les sons fondamentaux étant regardés comme harmoniques appartiennent au même générateur, & qu'étant pris successivement & dans leur ordre, deux à deux, ils reproduisent le même générateur. (Voyez basse fondamentale, N^o. 1, expérience de Tartini). Or, deux sons simultanés étant représentés par leurs vibrations (voyez vibration), le son reproduit est toujours le plus grand commun diviseur des deux nombres produisans ; d'où il suit qu'une basse fondamentale étant représentée par les vibrations des sons fondamentaux, elle appartiendra au même mode, tant que le plus grand commun diviseur de tous les nombres immédiatement consécutifs sera le même. Exemple : la basse fond. *ut sol ut mi ut sol ut ut*,

2 3 4 5 4 3 4 2 4
est entièrement dans le mode d'*ut* : parce que si l'on fait entendre à la fois deux sons immédiatement consécutifs quelconques de cette basse, ils reproduiront constamment le même générateur *ut* 1. 1^o. En regardant tous les sons de cette basse comme harmoniques, ils appartiennent donc tous au même son fondamental. 2^o. Le même nombre qui représente ce générateur commun, est le plus grand diviseur de tous les nombres, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 4, 2, 4, immédiatement consécutifs pris deux à deux ; c'est-à-dire, des couples suivans : 2 & 3, 3 & 4, 4 & 5, 5 & 4, &c.

Mais la *B. F. ut sol ut sol sol ut sol sol re sol sol ut*,
8 6 8 12 6 8 6 12 9 12 6 8

est partie dans le mode d'*ut*, partie dans celui de *sol*. Les trois premiers sons appartiennent au mode d'*ut* ; parce qu'ils sont les harmoniques d'*ut* 2 ; & qu'étant pris consécutivement deux à deux, ils reproduisent leur générateur commun *ut* 2 : car 2 est le plus grand commun diviseur des couples 8 & 6, 6 & 8. Le troisième & le quatrième appartiennent au mode d'*ut* 4 ; car 4 est le plus grand commun diviseur de 8 & de 12. Le quatrième & le cinquième appartiennent au mode de *sol* 6 : car 6 est le plus grand commun diviseur de 12 & de 6, &c.

Les générateurs de cette seconde basse fondamentale sont donc,

B. F. ut sol ut sol sol ut sol sol re sol sol ut.
Général. *ut ut ut sol ut ut sol sol sol sol ut.*
2 2 4 6 2 2 6 3 3 3 2

L'harmonie de cette basse fondamentale passe donc du mode d'*ut* 2 au mode d'*ut* 4 ; de celui d'*ut* 4 à celui de *sol* 6 ; à celui d'*ut* 2, à celui de *sol* 6, à celui de *sol* 3 ; enfin à celui d'*ut*.

J'appelle cette suite de générateurs, basse tonique ; parce que les sons de basse sont en effet les toniques des différens modes que parcourt l'harmonie. L'art de trouver la modulation, c'est-à-dire, les différens modes d'une pièce de musique, se réduit donc à trouver la basse tonique, (voyez infra, Passe tonique :) ce qui suppose l'existence de la basse fondamentale. C'est cette dernière qui engendre l'autre. La basse fondamentale est donc évidemment le principe de la modulation.

VII. BASSE-FONDALE. GAMME. TEMPÉRAMENT. La gamme des modernes qui, dans sa forme primitive, étoit le produit le plus naturel de la plus simple de toutes les basses fondamentales (voyez tétracordes, voyez aussi basse fondamentale, N^o. genres,) n'est plus dans son renversement actuel, qu'une altération informe de la véritable gamme harmonique. Comparez les harmoniques d'*ut* 1, avec les sons admis dans le mode d'*ut* du système moderne.

HARMON. d'*ut* 1.

ut ut sol ut mi sol la ut re mi fa sol ta la si ut.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

SONS du mode d'*ut* moderne.

ut ut sol ut mi sol la ut re mi fa sol la si ut.
1 2 3 4 5 6 $\frac{2}{3}$ 8 9 10 $\frac{3}{2}$ 12 $\frac{4}{3}$ 15 16

Observez 1^o. que tous les sons de la première série sont produits & entendus avec le premier, c'est-à-dire, avec *ut* 1, qui est le son le plus grave : 2^o. qu'étant tous entendus à la fois, on croit n'entendre que ce dernier son *ut* 1 : 3^o. que si on les fait entendre tous en même temps, à l'exception du premier, ils le reproduisent naturellement & nécessairement : 4^o. enfin, que les nombres qui représentent leurs vibrations, forment une progression arithmétique régulière, ce qui n'a point lieu par rapport à la série du système moderne, & vous

scerez

ferrez forcé de conclure, 1°. que la gamme moderne *ut re mi fa sol la si ut* est un tempérament très-grossier de la gamme harmonique *ut re mi fa sol ta la si ut*: 2°. que le *fa* des modernes représentant le *fa* harmonique, & étant censé avoir le même rapport, la même expression numérique, il ne peut entrer dans la *basse fondamentale* du mode d'*ut*; car j'ai démontré (voyez *basse fondamentale*, N°. *Cadences*,) que dans le genre diatonique, la *basse fondamentale* n'admet dans chaque mode d'autres consonnances ou mouvemens fondamentaux, que l'octave, la quinte & la quarte, c'est-à-dire, la tonique, son octave, sa douzième, & sa quinzième ou double octave. Or, ces quatre sons, *ut ut sol ut*, sont dans les rapports 1, 2, 3, 4: c'est-à-dire, que le rapport de la quarte fondamentale est de 3 à 4. Mais celui de la tonique naturelle à la 4^e note ou *sous-dominante*, est de 8 à 11; donc il ne peut entrer dans la *basse fondamentale*: donc la *sous-dominante* ne peut, dans le genre diatonique, faire partie de la *basse fondamentale*. D'ailleurs, j'ai démontré (voyez *Accord*, *table des Accords*,) que tous les accords attribués jusqu'ici à la *sous-dominante*, ont la tonique pour *basse fondamentale*; la *sous-dominante* est donc inutile à la *basse fondamentale*: 3°. que le *la* des modernes étant mitoyen entre les deux *la* harmoniques, c'est-à-dire entre le *ta* & le *la*, il peut être employé tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre: 4°. que, par la même raison, le *ta* peut être suppléé par le *sol* ♯ & le *la* de la gamme moderne, desquels il tient le milieu: 5°. *item*, que le *la* harmonique peut être représenté par le *la* & le *si bémol* des modernes; parce que le nombre 14 de ce *la* est mitoyen entre les nombres $\frac{2}{3}$ & $\frac{4}{7}$ représentant le *la* & le *si bémol* de la gamme moderne: ces trois nombres $\frac{4}{3}$, 14, & $\frac{4}{7}$ étant entre eux comme 60, 63 & 64.

Nota. 1°. Quoique le *la* harmonique approche plus du *si bémol* que du *la* de notre gamme, 63 approchant plus de 64 que de 60, on ne doit point en conclure qu'on doive toujours le représenter dans le système actuel par le *si bémol*. Si l'on pouvoit à cet égard hasarder une règle, ce seroit celle des *salvations* qui prescrit à toute note du tems foible de se résoudre sur la note la plus proche du tems fort suivant: d'où il s'ensuivroit que lorsque le *la* harmonique se résout en montant, il faudroit prendre le *si bémol*; lorsqu'il se résout en descendant, le *ta* de notre gamme; & l'un ou l'autre, lorsqu'il doit se sauver sur le même degré, c'est-à-dire un *la*, si la note du tems fort est un *la*; & un *si bémol*, si elle est un *si bémol*. Mais il faut observer que le *la* harmonique forme une véritable consonnance avec le *sol* & avec l'*ut*: car l'accord harmonique *ut mi sol la ut*, 4, 5, 6, 7, 8, est au moins aussi consonnant que l'accord *ut mi sol ut*, 4, 5, 6, 8. Tartini en convient expressément, quoiqu'il n'en ait pas tiré parti pour son système. Une telle septième, dit-il, page 128 de son *Traité de musique*, est une consonnance & non pas

Musique. Tome I.

une dissonnance. Au lieu que le *la* de notre gamme dissonne avec le *sol*, & le *si bémol* avec l'*ut*. D'ailleurs, les notes harmoniques & progressives *ta la si ut*, 13, 14, 15, 16, donnent un chant très-naturel; comme on peut s'en convaincre en faisant sonner successivement la 13^e, la 14^e, la 15^e & la 16^e partie d'une corde, ou plutôt de quatre cordes sonores à l'unisson: mais rien de moins diatonique que le chant *la si bémol si ut*. A l'égard du chant *sol ♯ la si ut*, on conviendra qu'il annonce trop fortement le mode de *la*, pour convenir à celui d'*ut*; faisant attendre cette terminaison *la si sol ♯ la*, ou une autre équivalente. Il est donc impossible d'assigner, pour cette substitution des sons tempérés aux sons harmoniques, aucune règle qui ne souffre au moins autant d'exceptions que d'applications.

Nota. 2°. Que la constitution du mode ne consiste pas dans l'emploi de certaines consonnances, mais de certaines cordes suivant la différence des genres. Ainsi dans le genre diatonique, le mode ne résulte point des consonnances fondamentales d'octave, de quinte & de quarte; mais de l'emploi de la tonique, de son octave, de sa douzième & de sa double octave; en procédant du grave à l'aigu. Toute autre corde est absolument étrangère au mode. Ce n'est donc point comme quarte que *sol ut*, 3, 4, convient au mode d'*ut*; c'est comme douzième de la tonique *ut* 1. Si les sons d'un mode étoient déterminés par leur consonnance, la quinte *sol re*, étant aussi consonnante que la quinte *ut sol*, conviendrait également au mode d'*ut*: car ayant cette *basse fondamentale ut sol*, qui appartient au mode d'*ut*, on seroit encore en *ut*, en y ajoutant la quinte *re*; à celle-ci la quinte *la*; &c. ce qui est évidemment absurde.

Par conséquent la quatrième note de la gamme (le *fa* dans le mode d'*ut*), fût-elle aussi consonnante de sa nature avec la tonique qu'elle l'est par tempérament: elle n'en seroit pas plus propre à la *basse fondamentale* du genre diatonique; puisque la quarte fondamentale du mode dans le genre diatonique n'est point quarte de la tonique, mais de sa douzième à l'aigu. En *ut*; *basse fondamentale ut ut sol ut*; 1, 2, 3, 4, octave, quinte & quarte; c'est-à-dire, tonique, octave, douzième & double octave de la tonique; & non pas *ut ut fa ut*, 1, 2, $\frac{4}{3}$, 4; le générateur *ut* 1 ne produisant point ce *fa* $\frac{4}{3}$ parmi les harmoniques; & ce *fa* avec l'un des deux *ut* adjacens ne reproduisant point le générateur *ut*, suivant l'expérience de Tartini.

La gamme des modernes ne doit donc être employée que comme représentative de la gamme harmonique, sans égard au tempérament: d'où il s'ensuit que dans la résolution ou *salvation* des accords, chaque note de l'accord du tems foible doit nécessairement se résoudre sur le son de l'accord suivant avec lequel il fait, dans la table des harmoniques, le moindre intervalle. Ainsi en *ut*, l'accord *re fa la si* étant représentatif de l'accord

harmonique *re fa ta si*, 9, 11, 13, 15 ; il doit se résoudre sur l'accord *mi sol la ut*, & non sur *mi la ut* ; (voyez la table de la *général. harmonique*, col. 1 & 2) & si dans un repos parfait on retranche le *la* de l'accord *mi sol la ut*, pour éviter la dissonance *sol la* introduite par le tempérament, il faudra aussi retrancher le *la* de l'accord *re fa la si* ; parce que ce *la* ne peut se sauver régulièrement que sur le *la* de l'accord suivant ; soit qu'on donne à ces deux accords la *basse fondamentale ut ut*, 1, 2, soit la *basse fondamentale sol ut*, 3, 4 ; ou *sol ut*, 3, 2.

Le tempérament actuel, (je n'entends point parler ici de celui des facteurs d'orgues, ni de celui des accordeurs d'instrumens, mais de celui qui réduit à huit notes la gamme harmonique *ut re mi fa sol ta la si ut*) quoiqu'il puisse influer sur la forme des accords, ne doit donc nullement être consulté par rapport à leur résolution, non plus que par rapport aux mouvemens de la *basse fondamentale*. Mais celle-ci étant une fois déterminée, rien de plus facile que d'assigner la marche d'un son, quelle que soit son altération.

VIII. BASSE FONDAMENTALE. PRATIQUE. PROBLÈMES. La *basse fondamentale* de Rameau & celle de Tartini sont si défectueuses & ressemblent si peu à celle du corps sonore, qu'il est étonnant que ces deux harmonistes aient soupçonné l'existence de cette partie si bien nommée *fondamentale* ; puisque sans elle la musique doit être retranchée du nombre des sciences. Et de toutes les erreurs de leurs systèmes, la plus considérable, c'est d'avoir introduit dans cette *basse* la quatrième & la sixième note de la gamme. Je dis la plus considérable, parce que la formation régulière de la *basse* est de la plus grande importance en harmonie. Otez la *basse fondamentale*, le compositeur ne verra dans tout accord parfait, que trois notes ; dans tout accord dissonnant, que quatre, cinq dans les accords par supposition, au-delà desquelles il ne trouvera plus que des répliques. Introduisez dans la *basse fondamentale* un son qui ne soit point harmonique du générateur ; vous détruisez dès-lors toute idée de mode. En vain le poëte aura-t-il observé le principe de l'unité, si le compositeur n'est pas guidé par la *basse fondamentale*, ni la forme ni la marche de ses accords ne pourront être rigoureusement subordonnées au mode qui n'est autre chose que l'expression physique de cette unité si nécessaire, si précieuse dans tous les beaux arts. Sa composition dira toute autre chose que les paroles ; & l'on dira d'elle, *unus & alter assuitur pannus*. Veut-il donc accorder ensemble la musique & la poésie ? Veut-il faire quadrer la pensée avec l'expression ? qu'il soumette son chant, son sujet, à une *basse fondamentale* : qu'il en détermine la forme par la mesure, les genres, les modes, les accords & les cadences convenables ; qu'il place au-dessus d'elle tous ses harmoniques (comme je l'ai fait dans la table de la génération harmonique) :

voilà sa partition faite avec toutes les figures & les imitations qu'il y voudra pratiquer : en un mot, voilà toute l'ordonnance de sa composition, régulièrement dessinée.

Or, rien de plus facile que la formation de cette *basse*. Car :

Règles de la basse fondamentale.

Mesures. Dans la mesure à deux tems ; le son fondamental impair, c'est-à-dire, la note du tems foible doit se résoudre sur la note paire du tems fort suivant. Dans la mesure à trois tems ; le premier est fort par rapport au second, le second par rapport au troisième. Donc le premier son fondamental, c'est-à-dire, la note du premier tems est paire par rapport à celle du second ; celle-ci paire par rapport à celle du troisième. Il en est de même de la mesure à quatre tems. (Voyez *basse fondamentale*, N^o. *Mesure*.)

Genres & Modes. La *basse fondamentale* appartient au genre diatonique, tant qu'elle n'emploie point d'autres mouvemens que ceux d'octave, de quinte & de quarte : elle est dans le chromatique, quand elle marche par tierces ; & dans l'énharmonique, lorsqu'elle marche diatoniquement : elle n'emploie dans chaque mode, pour le genre diatonique, que le générateur, son octave, sa douzième & sa double octave : dans le chromatique, que la double octave du générateur, sa dix-septième, sa dix-neuvième, sa vingt-unième harmonique ou consonnante & sa triple octave (notez que la dix-neuvième & la vingt-unième sont censées former une tierce, quoiqu'elles ne forment qu'un ton) ; enfin dans l'énharmonique, que les tons de la quatrième octave du générateur ; c'est-à-dire, les notes de la gamme. (Voyez *Basse fondamentale*, N^o. *Genres*, *Modes*.)

Cadences. Les différentes cadences servent à la ponctuation. Tous les repos parfaits, toutes les cadences parfaites qui, dans la ponctuation, répondent à l'alinéa & au point, sont produites par la résolution d'une corde quelconque du ton sur la tonique. Les repos les plus parfaits sont produits par le mouvement ascendant d'octave ; puis par celui de quarte ; puis par le mouvement descendant de tierce-majeure, &c. Les repos intermédiaires, répondant aux deux points, à la virgule ponctuée, &c. sont produits par les cadences qui se terminent sur des cordes moins essentielles, telles que la quinte, la tierce, la sixte, &c. (Voyez *Ponctuer*.)

Accords. Les accords naturels ont tous la même forme, puisqu'ils représentent la progression arithmétique, 1, 2, 3, 4, 5, &c. Dans la pratique, ils se divisent en consonnans & en dissonnans. Les consonnans se divisent en progressifs naturels & en progressifs impairs. Lorsque la progression de l'une de ces deux espèces est altérée par l'intercalation d'un son quelconque, l'accord altéré devient dissonnant.

Accord consonnant naturel : *ut*, *mi*, *sol* ; 4, 5, 6.

l'Accord consonnant impair : re , fa , la , si ; 9 , 11 , 13 , 15.

Accord naturel dissonnant : ut , re , mi , sol ; ut , mi , fa , sol ; ut , mi , sol , la .

Accord impair dissonnant : re , mi , fa , la , si ; re , fa , sol , la , si , &c.

Nota. Cette division des accords doit être substituée à celle qu'on trouve à l'article *Accord*, *Division des accords*. (Voyez *Fondamental*.)

I. PROBLÈME. Trouver la basse fondamentale d'une harmonie ?

Sol. Transposez en *ut* pour le mode majeur ; & en *la* ou en *mi*, pour le mineur (voyez *mode mineur*) ; & vous trouverez tous les accords de l'harmonie donnée dans la table de la génération harmonique. Comparez la résolution de vos accords avec toutes celles que vous trouverez dans cette table pour le même accord , jusqu'à ce que vous en trouviez une semblable ; & cette dernière vous donnera la basse fondamentale cherchée pour chaque mesure , c'est-à-dire , pour chaque tems foible (suivi d'un tems fort. Par exemple , si la transposition vous donne ces deux accords , *re fa la ut* , *mi la ut* ; la basse fondamentale est *sol ut* ; 3 , 4 : si vous avez *re fa la ut* , *re fa la ut* ; la basse fondamentale est *sol ut* , 3 , 2 : si vous avez *re fa la ut* , *mi sol la ut* , ou *mi sol si bémol ut* ; la basse fondamentale est *ut* , 1 , 2 , &c.

Nota. 1°. Je suppose qu'en se servant de cette table on substitue dans l'application le *fa* au *mi* , le *sol* au *la* , & le *la* ou le *si bémol* au *la* renversé , c'est-à-dire , aux *la* , 7 , 14 , 28 , &c.

Nota. 2°. On peut aussi transposer cette table dans tous les modes majeurs , ce qui sera plus facile que de transposer toutes les pièces dont on voudra trouver les fondamentales.

Nota. 3°. On peut encore avoir dix ou douze de ces tables , les coller sur des cartons , puis couper & séparer toutes les colonnes en tableaux mobiles : c'est le mécanisme que j'employois dans mes cours publics d'harmonie (en 1787 & 1788) , lequel évite toute transposition tant de la table que des pièces de musique ; car tout accord étant pair ou impair ; si celui du tems foible est pair , il représente un accord parfait , dont il est facile de trouver la fondamentale , en lui ajoutant au grave , dans certains cas , une tierce ou une quinte. Par ce moyen , l'accord *mi sol ut* devient l'accord *ut mi sol ut* ; si *re fa* devient *sol si re fa* ; *sol ut mi* devient *ut sol ut mi* ; & *re sol si* devient *sol re sol si* ; lesquels ont au grave l'une des octaves de leur fondamentale. Si l'accord est impair , il s'agit d'y intercaler toutes les notes paires , & d'en retrancher les impaires : par ce moyen l'accord devenu pair , indiquera sa fondamentale comme ci-dessus. Par exemple , si j'ai l'accord *re fa la si* , 9 , 11 , 13 , 15 ; je prends les notes paires adjacentes *mi sol la ut* , 10 , 12 , 14 , 16 ; j'y ajoute , comme ci-dessus , un *ut* au grave ;

j'ai l'accord *ut mi sol la ut* , dont la fond. mentale est *ut* : donc *ut* est aussi fondamentale de l'accord *re fa la si* : car *re fa la si* est le même que *re mi fa sol la la si* dont on a retranché les sons pairs , afin qu'étant composé seulement de tierces (car *ta si* , 13 , 15 , en est une) , il devint consonnant ou moins dissonnant : donc cet accord doit , suivant les loix de la salvation , se résoudre sur *mi sol la ut* ; & si dans l'harmonie il se résout sur *mi la ut* , c'est une preuve que *fa* fondamentale est *sol*. (Voyez les 3^e & 4^e col. de la table.)

II. PROBLÈME. Trouver la basse fondamentale d'un chant.

Nota. Toute note fondamentale porte harmonie ; & toute mesure régulière comporte autant d'accords qu'elle renferme de tems ; quoiqu'un tems puisse lui-même être composé de deux parties , l'une foible & l'autre forte , qu'on doit regarder comme des tems partiels. Cela posé :

Sol. Réduisez le chant proposé aux notes qui entrent dans l'harmonie (voyez l'article de Rousseau , *supposition*) : cherchez ces sons sur les tableaux ou colonnes harmoniques détachées dont on vient de parler dans le problème précédent ; ou , ce qui revient au même , disposez ces tableaux de manière qu'ils produisent , en suivant les loix de la salvation (voyez *chant & salvation*) , le chant proposé , mais réduit à ses notes d'harmonie ; & vous aurez autant de basses fondamentales que vous aurez formé de combinaisons de tableaux produisant le même chant.

Mais quelle est la manière de trouver tous les tableaux qui portent la même note ? Voyez dans la table de la génération harmonique , l'expression numérique de cette note ; prenez-en tous les diviseurs ; ils vous donneront autant de sons fondamentaux de la même note. Par exemple , dans le chant *sol la si ut* ; le *si* égale 30 , dont les diviseurs sont 1 , 2 , 3 , 5 , 6 , 10 , 15 & 30 : donc vous trouverez ce *si* sur tous les tableaux cotés de ces nombres : car tous les harmoniques étant multiples de leurs sons fondamentaux (voyez *fondamental*) , tout son fondamental est nécessairement diviseur de ses harmoniques : donc tout diviseur représente un son fondamental.

Mais quelle sera de toutes les basses fondamentales trouvées par ce mécanisme , celle qu'il faudra préférer ? La plus régulière & la plus simple ; celle qui marquera le plus régulièrement la mesure du chant proposé , qui sera sentir le plus fortement la ponctuation ; qui sera dans les modes & les genres les plus convenables au caractère du chant ; celle enfin qui , toutes choses égales d'ailleurs , sera formée des rapports les plus simples , des mouvemens fondamentaux les plus consonnans , des modes les plus relatifs au mode principal. « Mais , quoiqu'on en puisse dire , si le chant a de » l'accent & du caractère , il n'y a qu'une bonne » basse fondamentale qu'on puisse lui adapter ».

Roufféau, dans son article *basse fondamentale*, vers la fin.

III. PROBLÈME. Trouver la basse continue d'un chant?

Sol. Ayant trouvé, par le moyen des tableaux harmoniques, la *basse fondamentale* du chant proposé, choisissez parmi les parties adjacentes, c'est-à-dire, les plus graves, toutes celles dont les phrases se terminent par l'une des octaves de la tonique, & dont la progression imite le plus sensiblement les mouvemens fondamentaux; & vous aurez des basses continues. Exemple: les chants *re mi re ut, ta la si ut, si ut re mi, mi mi fa mi*, &c. ont tous pour *basse fondamentale*, *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4; au-dessus de laquelle on trouve les basses continues *ut sol ut, 4, 4, 3, 4, mi sol sol ut, sol sol sol ut, ut ut re ut*, &c.

IV. PROBLÈME. Trouver l'harmonie d'un chant?

Sol. L'harmonie complète & naturelle est toute formée sur les tableaux de la *basse fondamentale* trouvée. A l'égard de l'harmonie usuelle, choisissez pour le tems foible d'une mesure, celle des quatre formes d'accord qui conviendra le mieux au sujet; elle déterminera la forme de l'accord du tems fort suivant par les loix rigoureuses de la salvation.

V. PROBLÈME. Trouver tous les chants d'une *basse fondamentale*?

Sol. (Voyez *Chant, Composition.*)

VI. PROBLÈME. Trouver une *basse fondamentale* propre à une fugue, à un canon?

Sol. (Voyez *Fugue, Canon.*)

VII. PROBLÈME. Trouver la *basse tonique* d'un chant, d'une harmonie, ou d'une *basse fondamentale*?

Sol. (Voyez l'article suivant.)

BASSE TONIQUE. J'appelle ainsi une *basse* qu'on peut former par supposition sous la *basse fondamentale* même, pour en connoître exactement tous les modes successifs.

La *basse fondamentale* est un résultat naturel & immédiat de l'expérience de Rameau, c'est-à-dire, de la résonnance spontanée des harmoniques du corps sonore. C'est ce que Rameau a mieux senti que démontré, parce qu'il avoit moins de logique que de goût; qu'il possédoit mieux l'art que la science de la musique; & qu'enfin la nature l'ayant fait naître harmoniste, il ne s'étoit livré à l'étude de la philosophie que pour essayer de mettre dans son esprit & dans celui des autres un système appuyé sur le seul jugement d'une oreille fort exercée.

La *basse tonique*, qui est un résultat immédiat de l'expérience de Tartini (voyez *basse fondamentale*, No. I, expérience 4^e), est aussi nécessaire pour bien connoître la modulation, c'est-à-dire, les différens modes successifs d'une pièce de musique, que la *basse fondamentale* par rapport aux accords,

pour en déterminer le nombre, la forme & la résolution. Mais Tartini n'a pas été aussi pénétrant ou aussi heureux que Rameau. Il n'a point entendu résonner sous son harmonie cette *basse tonique* qui en fait sentir, avec la plus rigoureuse précision, tous les changemens de mode.

Si l'on fait sonner à la fois deux cordes d'un ton fort & bien soutenu, leur concours produit au grave un troisième son générateur ou tonique des deux autres. Voilà l'expérience de Tartini: donc si l'on fait sonner ensemble deux cordes fondamentales immédiatement consécutives, elles reproduiront au grave leur générateur commun, c'est-à-dire, la note du ton. Par cette résonnance; on trouvera donc la tonique commune du premier & du second sons fondamentaux; celle du second & du troisième, du troisième & du quatrième; ainsi des autres.

Pour faire cette expérience, il faut employer deux sons forts & soutenus, tels que ceux des jeux les plus sonores d'un bon orgue. Mais on peut s'en passer & la suppléer de deux manières; par les intervalles fondamentaux, & par leurs rapports.

1^o. Par les intervalles qui séparent deux sons fondamentaux immédiatement consécutifs. Suivant Tartini, l'octave est le seul qui ne produit point de tonique; mais il faut seulement dire qu'on ne la distingue pas du son aigu de cet intervalle. La quinte fait entendre le son grave; la quarte, l'octave grave du son aigu, &c. (Voyez la table de ces intervalles dans l'article de Roufféau, *Système; Système* de Tartini, N^o. III, après cet alinéa: *Le produit de ce troisième son...*)

2^o. Par les rapports des intervalles fondamentaux: car le générateur reproduit est toujours le plus grand commun diviseur des deux nombres produisans.

Avant que de donner des exemples de ces deux manières, il faut observer que le générateur de M. Romieu (voyez *fondamental*), est d'une octave plus grave que celui de Tartini: d'où il suit qu'en s'en tenant à l'assertion de ce dernier, il faut prendre pour expression numérique de la note du ton, le double du plus grand commun diviseur. Exemple:

Sons fondamentaux pris deux à deux.

ut sol sol sol ut mi ut mi si mi sol sol ut.
qua. oct. oct. qua. ti. ti. ti. qua. qua. t. mi oct. qua.
16 12 24 12 16 20 16 20 15 20 24 12 16.

ut sol sol ut ut ut ut mi mi ut sol ut.

4 12 12 4 4 4 4 5 5 4 12 4.

La *basse tonique* est, comme on voit, le dernier résultat de l'harmonie au grave; & la supposition ne peut l'outrépasser sans altérer la modulation, & par conséquent sans enfreindre les loix des salvations.

On peut encore, par le moyen de la *basse tonique*, rendre raison du sentiment des différens repos & de la ponctuation musicale. (Voyez *ponctuer.*)

Nota. Cette basse ne doit point être confondue avec la double basse fondamentale de M. Scarre (voyez ses *Essais sur le principe de l'harmonie*), ni avec la basse fondamentale simulée de M. Mercadier de Belesla (nouveau système de musique, théorique & pratique, 1777), lesquelles supportant notre gamme dans un seul mode, ne sont nullement propres à indiquer la succession des modes ni la force respective des cadences qui forment la ponctuation. (M. l'abbé Feytaud.)

La Table de la génération harmonique, souvent citée dans cet article, se trouve planches de musique, fig. 40.

BASSE CONTINUE, f. f. N^o. I.
Il est assez difficile de s'en former une juste idée d'après les définitions qu'en donnent les meilleurs auteurs. « La basse continue est, dit M. de Béthizy (*exposition de la théorie & de la pratique de la musique*, p. 236), une partie qui est la plus basse de celles des pièces où elle se trouve, & qui, dans les repos marqués, forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens que la basse fondamentale.... Elle est ordinairement différente des autres par un certain goût de chant qui lui est particulier, & qui se fait sentir de tems en tems ». Malgré la généralité de ces expressions, cette définition n'est rien moins qu'exacte. La basse continue affecte, à la vérité, souvent les mêmes mouvemens que la basse fondamentale; mais elle n'emploie presque jamais les mêmes notes. 1^o. Lorsque l'une des deux notes qui forme une cadence à la basse continue porte un accord parfait mineur direct, la note la plus grave de cet accord n'en est pas la fondamentale. Le la n'est point la fondamentale de l'accord *la ut mi*; c'est le *fa* ou l'*ut*, suivant la différence de son expression numérique: de même l'*ut* & non le *mi*, est fondamentale de l'accord *mi sol si*. (Voyez mineur & basse fondamentale.) 2^o. La basse continue est presque toujours distante de la basse fondamentale d'une ou de deux octaves. Par exemple, lorsque l'accord *ut mi sol* est renfermé dans l'intervalle de quinte, l'*ut* est distant de la fondamentale de deux octaves; puisque la génération harmonique de cet accord est *ut ut sol ut mi sol*.

octave. quinte. quarte. tierce.
(Voyez fondamentale.) Si l'on prend pour basse fondamentale les quatre premières notes de cette génération harmonique *ut ut sol ut*, & pour basse continue le chant *mi mi re ut*; le premier *mi* sera distant de sa fondamentale d'une vingt-quatrième majeure; le second d'une dix-septième; le *re* d'une douzième; & l'*ut* d'une octave. Item. Si sur la même basse fondamentale on prend pour basse continue ces quatre notes *mi sol sol ut*, le *mi* formera avec sa basse fondamentale une dix-septième majeure, le premier *sol* une douzième, le second *sol* & l'*ut* une octave. (Voyez à l'article basse fondamentale, la table du genre diatonique.)

La définition de M. d'Alembert est encore plus défectueuse. « La basse continue n'est autre chose,

» dit ce savant (*Elémens de musique*, pag. 148),
» qu'une basse fondamentale dont les accords sont
» renversés ». Or, un accord n'est renversé que lorsque sa fondamentale n'est point à la basse, mais dans les parties supérieures; & dans ce cas, il est évident que la basse continue ne peut être, c'est ce que je viens de démontrer, fondamentale. Lorsque la fondamentale (ou plutôt l'une de ses octaves), est à la basse, quelque soit la disposition des notes supérieures, l'harmonie n'est point censée renversée; & au contraire, lorsque l'harmonie est renversée, c'est parce que la fondamentale n'est point à la basse: par conséquent ces deux idées, basse fondamentale. & harmonie renversée, impliquent contradiction.

En outre ni l'une ni l'autre prise séparément, n'est applicable à la basse continue; c'est à-dire, qu'il est faux 1^o. que la basse continue (excepté dans certains cas) soit une basse fondamentale: 2^o. que l'harmonie de la basse continue soit toujours renversée. L'harmonie n'est point renversée lorsqu'elle imite le corner de l'orgue, dont tous les accords sont composés d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, suivant l'ordre de la génération harmonique. (Voyez Corner.) Elle ne l'est point lorsque l'harmonie passant à chaque note de basse d'un ton à un autre, la basse fondamentale & la basse continue marchent par tierce. (Voyez basse fondamentale.) Elle ne l'est pas sur cette basse continue *ut ut ut*: enfin à peine l'est-elle sur

cette autre *ut si ut*, puisqu'il n'y a de renversé que le second accord.

II. Dans l'origine, la basse continue n'étoit autre chose qu'une basse fondamentale. Cela est exactement vrai de celle des Egyptiens qui employoient les accords suivant leur forme originelle, c'est-à-dire, composés d'octave, quinte & quarte. (Voyez Quaternaire.) Les Grecs ne reçurent pas des Egyptiens un système complet de musique, mais seulement un diatonisme ou système diatonique; & réduits à deviner l'harmonie, ils devinrent mal, ne recevant pour consonnances que l'octave, la quinte, la quarte & leurs répétitions, ils ne connurent d'autre ordre dans la superposition de ces intervalles, que de ne jamais placer la quinte ni la quarte au grave de l'octave; mais plaçant indifféremment l'une ou l'autre à l'aigu. Ils eurent donc deux formes d'accord; l'un composé d'octave, de quinte & de quarte, en procédant du grave à l'aigu; l'autre, composé d'octave, de quarte & de quinte, en procédant de la même manière. Ces deux sortes d'accords répondoient à ceux-ci

ut ut sol ut & *ut ut fa ut*
oct. quinte. quarte. . . . oct. quarte. quinte.

Or, le premier de ces accords est tout fondamental. La partie la plus basse de l'harmonie grecque, n'étoit donc pas entièrement fondamentale.

Le système musical des Grecs n'étoit point fondé sur la résonnance des harmoniques, mais sur le seul jugement de l'oreille. Théon de Smyrne plaifante même quelques observateurs de son tems, qui avoient découvert que le concours de deux sons en produit un troisième qui leur sert de mesure, c'est-à-dire, qui est leur plus grand commun diviseur. Pour savoir si ce son est celui de M. Sauveur ou celui de Tartini, il faudroit savoir si ces observateurs s'étoient servis des rapports des cordes, ou de ceux des vibrations; car les musiciens n'ignorent pas que le son flûté de M. Sauveur est celui de la plus grande commune aliquote des deux parties de la même corde séparée par un obstacle léger (voyez *sons harmoniques*); & que le son de Tartini produit par le concours de deux autres sons, étant représenté par ses vibrations, est également la plus grande commune aliquote des deux sons simultanés représentés aussi par leurs vibrations. Or, c'est ce que Théon de Smyrne ne nous apprend point. Il est donc très-difficile de décider quel est celui de ces deux savans modernes à qui les Grecs peuvent disputer la priorité de date. À l'égard du mérite de la découverte, on ne peut, sans injustice, refuser d'en faire honneur aux uns & aux autres. (Vid. Théon Smyrn. pag. 8.)

Les Grecs s'étoient donc bornés à déterminer, par le calcul des longueurs des cordes sonores, le rapport isolé de tous leurs intervalles harmoniques. Ptolémée, en réduisant ces intervalles à un même dénominateur, démontra ou prétendit démontrer aux deux sectes de musiciens grecs, 1°. qu'ils avoient tort d'exclure du nombre des consonnances le diton ou tierce majeure; puisqu'en substituant au rapport de 64 à 81 celui de 64 à 80, ou de 4 à 5, la tierce devient consonnante; 2°. que tout accord devant être en progression harmonique, il n'y a qu'une seule forme d'accord, composée d'octave, quinte & quarte, auxquelles on pouvoit ajouter encore la tierce majeure, le tout représenté par la progression $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}$.

III. Cette réforme ne fut point adoptée par les auteurs grecs qui écrivirent après lui, si ce n'est par ses commentateurs, Porphyre & Manuel de Bryennes: cependant, comme il est certain que les orgues nous viennent des grecs (voyez *Accord*), & que les plus anciennes avoient un cornet & un grand jeu, dont l'harmonie est composée d'octave, quinte, quarte & tierce majeure, on ne peut s'empêcher raisonnablement d'attribuer aux Grecs cette harmonie, à moins qu'on ne suppose que les Latins la portèrent à Constantinople, lorsque cette ville devint le siège de l'empire romain.

L'église n'eut pas plutôt obtenu la liberté du culte public, qu'elle fit usage de cette harmonie. La *basse continue*; j'entends par-là la partie la plus grave de l'harmonie fut donc une véritable *basse fondamentale*, puisque tous les accords étoient fondamentaux; & cette harmonie dura jusqu'au treizième siècle.

Le défaut de voix ou d'instrumens ayant fait tenter, dans quelques églises, le retranchement des deux ou trois sons les plus graves de chaque accord, on s'aperçut de la dureté de la succession diatonique de deux accords parfaits majeurs, & de la nécessité d'introduire des accords mineurs. Alors on put accompagner toute la gamme avec des accords majeurs & mineurs entrelacés. Or, j'ai déjà fait observer qu'un accord parfait mineur n'est point fondamental: la *basse continue*, quoique les renversemens de l'harmonie ne fussent pas encore pratiqués, cessa donc dès-lors d'être fondamentale.

IV. Nous voici enfin parvenus à la découverte de l'harmonie moderne, bien différente de l'ancienne, puisque dans l'une toutes les parties marchent par mouvemens semblables; au lieu que dans l'autre chacune a un mouvement particulier; que les unes sont ascendantes, les autres descendantes; d'autres, pour ainsi dire, stagnantes & stationnaires. Voici, je pense, l'origine de ces changemens.

Lorsque la *basse* de l'harmonie dont je viens de parler, marche diatoniquement, il est clair que toutes les parties marchent par mouvemens semblables. Exemple :

1. P. ut re mi fa
2. P. sol la si ut
3. P. mi fa sol la
- B. C. ut re mi fa, &c.

Lorsqu'elle procède par intervalles disjoints, les parties empiètent les unes sur les autres, ce qui multiplie les unissons & laisse des vides désagréables dans l'harmonie. Soit par exemple un *quadruplum* (voyez *Quadruplum*) avec cette *basse*: ut mi sol sol ut, dont le second sol est à l'octave grave du premier. Si toutes les parties marchent par mouvemens semblables, elles seroient ainsi disposées:

1. P. ut mi sol sol ut
2. P. sol si re re sol
3. P. mi sol si si mi
- B. C. ut mi sol sol ut.

Mais l'oreille, confondant les unissons des différentes parties, est affectée de l'effet qu'elles produiroient si elles étoient disposées de la manière suivante:

1. P. mi re
2. P. ut si si ut
3. P. sol sol sol sol sol
4. P. mi mi re mi
5. P. ut si ut
6. P. sol.

Pour éviter les silences qui se rencontrent dans cette nouvelle disposition, on fut donc obligé de transporter au grave les notes trop aiguës, & à l'aigu les notes trop graves. Les musiciens sachant que l'octave peut sans inconvénient être

ajoutée à un chant quelconque, ou en être retranchée, pensèrent qu'il en est de même de l'harmonie (voyez *Renversement*), & qu'ils pouvoient en conséquence retrancher le *mi* de la première partie; porter le *re* de cette même partie à la quatrième; porter le *si* de la cinquième à la seconde; & retrancher ensuite la première, la quatrième & la sixième partie.

Et pour mieux marquer la mesure & les repos de la phrase harmonique, ils rendirent à cette nouvelle harmonie sa *basse continue ut mi sol sol ut*, laquelle n'est composée que d'octaves de quel- que son de chaque accord. Exemple:

- 1. P. *ut si si si ut*
- 2. P. *sol sol sol sol sol*
- 3. P. *mi mi re re mi*
- B. C. *ut mi sol sol ut.*

Le *mi* de cette *basse* forme à la vérité un unifon avec le *mi* du second accord; mais la différence des mouvemens de la troisième partie & de la *basse* empêche l'oreille de confondre ces deux sons. Il est encore très-probable qu'on se crut permis de renverser l'ordre de la seconde & de la troisième partie, afin de porter à l'aigu les parties les plus chantantes: enfin, l'introduction de la dissonnance donna lieu de multiplier les combinaisons des mêmes accords, & les tournures de la *basse continue*.

V. Le premier caractère de la *basse continue* est d'être la plus basse de toutes les parties: delà il s'ensuit 1°. que sa marche doit être plus lente que celle des parties supérieures; conséquence déduite de la résonnance même du corps sonore: car les intervalles des sons, soit simultanés, soit consécutifs, ne sont appréciables à l'oreille que par leurs vibrations. Or, la lenteur des vibrations est proportionnelle à la longueur des cordes sonores, & la longueur des cordes proportionnelle à leur gravité. Cette conséquence est en même tems conforme au principe de l'imitation: car dans les parties concertantes, les sons les plus graves appartenant naturellement aux vieillards, ce seroit pécher directement contre ce principe, que de donner à la *basse* une marche précipitée.

Ne faites point parler vos acteurs au hasard;

Un vieillard en jeune homme; un jeune homme en vieillard.

2°. Que cette partie doit être la plus remarquable: car les harmoniques du corps sonore les plus graves sont aussi les plus intenses. (Voyez les expériences de l'art. *basse fondamentale*.) Ajoutez à cela que dans un accord les sons extrêmes sont toujours les plus sensibles. 3°. Qu'elle doit marcher par plus grands intervalles que les parties supérieures: car dans l'harmonie directe & naturelle, les parties les plus graves affectent les intervalles les plus étendus; & les parties les plus aiguës, les plus resserrés. (Voyez la marche des parties sur la

table des harmoniques, à l'article *basse fondamentale*.)

De toutes ces conséquences, il s'ensuit qu'aucune autre partie n'est plus propre que la *basse fondamentale* à marquer la mesure, & les repos de la phrase harmonique; rien n'étant plus propre que la lenteur de la marche, l'intensité de la résonnance, l'étendue des intervalles, & la gravité de la *basse continue*, à fixer sur cette partie la principale attention de l'oreille.

A la vérité le premier dessus pourroit aussi servir, en renforçant cette partie, à marquer la mesure; occupant, comme la *basse continue*, une des extrémités de l'harmonie; mais ses mouvemens diatoniques sont beaucoup moins propres à cet effet, que les intervalles consonnans. La *basse continue ut sol*, composée de deux tems égaux, ne peut induire personne en erreur. L'oreille la moins exercée sent le temps fort sur l'*ut*, le tems foible sur le *sol*: elle sent que dans la quarte le frappé doit se trouver sur le son aigu, & sur le son grave dans la quinte. Il n'en est pas ainsi de la *basse re mi* ou *mi re*; chacune de ces notes pouvant également devenir le lieu du levé ou du frappé, suivant la différence des modes: car dans le chant *ut re mi fa sol*, en supposant toutes notes égales en valeur, le repos se fera sur l'*ut*, le *mi*, le *sol*. Dans le chant *re mi fa sol la*, le repos se fait sur le *re*, le *fa*, le *la*; en supposant comme dans l'exemple précédent, que chaque note fait un tems dans la mesure à deux tems, &c.

On peut m'objecter qu'il y a des cas où la quarte n'indique pas l'ordre des frappés & des levés d'une manière constante. Par exemple, dans une mesure à deux tems, chaque note de cette *basse continue ut fa sol sol ut*, faisant un tems, & le second *sol* étant à l'octave au grave du premier; il est clair, dira-t-on, que le frappé se fera sur la première, la troisième & la cinquième note, & le levé sur les autres: d'où il suit que dans la quarte *ut fa*, le frappé se fait sur la note grave, & dans la quarte *sol ut*, sur l'aiguë.

Je réponds à cela, 1°. que dans cette *basse* l'intervalle *ut fa* n'est point une quarte consonnante dans le rapport de trois à quatre, comme la quarte *sol ut*; mais une quarte dissonnante dans le rapport de 8 à 11, qui n'est consonnante que par le tempérament des modernes; c'est-à-dire, que parce que leur *fa* représente trois *fa* différens: 1°. un *fa* tonique du mode de *fa*, lequel fait avec *ut* une quarte consonnante dans le rapport de 3 à 4: 2°. un *fa* quatrième note du mode d'*ut*, &c. faisant avec lui une quarte dissonnante dans le rapport de 8 à 11; c'est ce *fa* que donne le cor, & que les musiciens appellent *fa honneur*; 3°. enfin, un *fa* ou *mi* du mode de *sol* qui fait avec l'*ut* un intervalle dissonnant dans le rapport de 16 à 21. (Voyez l'art. *fa*.)

Or, dans la pratique, rien n'est si facile à distinguer que ces trois *fa*, malgré le vice de notre

reampérament : 1°. lorsque je chante *ut re mi fa*, en faisant un repos sur le *fa*; alors je suis dans le mode de *fa*, dont la dernière note est tonique. Il en est de même de l'accord *fa la ut*, ou *fa la ut fa*: 2°. le chant *ut re mi fa sol*, avec un repos final sur le *sol*, est évidemment en *ut*, avec lequel il fait quarte dissonnante. Alors les frappés se font sur l'*ut*, le *mi*, le *sol*. Il en est de même du chant de *basse ut fa sol sol ut*: car les musiciens accoutumés à fredonner remplissent naturellement cette quarte par les deux notes d'agrément *re mi*; d'où il suit que le chant *ut fa sol* est équivalentement le même que le chant *ut re mi fa sol*. Enfin le chant *sol sol fa ni*, avec un repos final sur le *mi*, annonce un *fa* ou *mi* qui fait partie de l'accord *sol si re fa*, ou *sol si re mi*, ou

sol si re mi. (Voyez *Sensible. Accord sensible.*)
4, 5, 6, 7.

Je réponds 2°. que l'oreille ne confond jamais ces trois *fa* dans une bonne *basse*, de manière à intervertir l'ordre des frappés & des levés: car dans le chant *ut re mi fa*, les frappés se distribuent ainû: | *ut re* | *mi mi* | *fa*; dans le chant *ut re mi fa sol*, de cette manière: | *ut re* | *mi fa* | *sol*; & dans le chant *sol sol fa mi*, de celle-ci: *sol* | *sol fa* | *mi*; c'est-à-dire, que le frappé se trouve toujours sur le *fa* consonnant, & le levé sur les *fa* dissonnans.

Je réponds enfin: 3°. que le chant *ut fa sol sol ut* n'est point un chant de *basse continue*: car les grands intervalles de la *basse continue* sont les mêmes que ceux de la *basse fondamentale*. Or, les seuls intervalles permis à la *basse fondamentale*, sont, dans le genre diatonique, l'octave, la quinte & la quarte consonnantes; dans le chromatique, la tierce majeure & la mineure; & dans l'harmonique, les tons majeur & mineur; & le demi-ton majeur.

VI. A l'égard de la manière de marquer la mesure & les différens repos de la phrase harmonique, comme le mécanisme est le même pour la *basse fondamentale* & pour la *basse continue*. (Voyez *basse fondamentale*;) il est cependant bon de savoir qu'on peut encore faire sentir les repos indiqués par la succession des intervalles harmoniques, par le moyen de la quantité; en indiquant les levés par des brèves, & les frappés par des longues: car le repos de la brève sur la longue fait tout le mystère du rythme du tambour & des autres instrumens à percussion simple; mais cette manière de marquer la cadence doit être réservée pour les quintes, dans le cas où la *basse* devient concertante: car toutes ces notes sur le même degré, qui étant faites d'égaux valeurs, produisent un remplissage inutile, sont le plus grand effet lorsqu'on les emploie à marquer le rythme & la mesure.

VII. Un chant étant donné, trouver sa *basse continue*? Il faut d'abord en chercher la *basse fondamentale*; sur laquelle on trouvera plusieurs

basses continues. (Voyez ce même problème à l'art. *basse fondamentale & composition*.)

VIII. Une *basse continue* étant donnée, trouver sa *basse fondamentale* (Voyez *ibidem*.) (M. l'abbé *Feytaud*.)

BASSO-CONTINUO, en latin *Bassus continuus*; ou *generalis*, & en françois, *Basse-continue*.

C'est, dit *Brossard*, une des parties les plus essentielles de la musique moderne, inventée ou mise en usage vers l'an 1600, par un italien nommé *Ludovico Viana*, qui le premier en a donné un traité.

BASSE DE VIOLE, instrument de musique. (Voyez *Viole*.) Cet instrument a sept cordes, dont la plus grosse à vuide est à l'unisson du *la* du ravalement des clavecins, ou du *la* du seizième pied. La plus petite ou la chanterelle est à l'unisson du *re*, qui suit immédiatement la clef de *C sol ut*. Dans les deux derniers siècles, non-seulement les *basses de viole* avoient tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq cordes; mais encore on les accorderoit tantôt par quarts, tantôt par quintes, aussi bien que les violons, à la volonté du musicien. Cet instrument n'est plus du tout d'usage. (Voyez cet article pour la forme & la construction de l'instrument, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

BASSE DE FLUTE A BEC, instrument dont la figure & la tablature est entièrement semblable à celle de la *flûte à bec*, décrite à son article, dont la *basse* ne diffère qu'en grandeur. (Voyez la partie de la lutherie, Dictionnaire des arts & métiers.) Cet instrument sonne l'octave au-dessous de la *flûte à bec*, appelée *taille*. Son ton le plus grave est à l'unisson du *fa* de la clef *f ut fa* des clavecins, & il a une treizième d'étendue jusqu'au *re* à l'octave de celui qui suit immédiatement la clef de *c sol ut*.

* On ne se sert plus de cet instrument, passé de mode avec son dessus la *flûte à bec*, & c'est dommage. Le son en est doux, moëlleux & moins fade que celui de la *flûte traversière*. Les instrumens ressemblent aux mots d'une langue, la négligence les fait tomber en désuétude, & on n'en sent tout le mérite qu'après qu'on les a perdus. (M. *Framery*.)

BASSE DE FLUTE TRAVERSIERE, est un instrument qui sonne la quinte au-dessous de la *flûte traversière*, & qui lui est en tout semblable, à cela près qu'il est plus grand, & qu'il est courbé dans la première partie. (Voyez sa description & sa tablature, ainsi que pour les articles précédens & suivans, dans le Dictionnaire des arts & métiers, partie de la lutherie.)

* Cet instrument s'est perdu de même, & ne s'est point remplacé. On y substitue une *flûte* du même diapason que la première, & qui fait le second dessus. On fait faire quelquefois la *basse de la flûte*

au basson, quoiqu'il soit plus particulièrement la basse du haut-bois. (M. Framery.)

BASSE DES ITALIENS, c'est le même instrument que celui que nous appellons *basse* de violon; (voy. *basse de violon*) avec cette différence, qu'ils l'accordent d'une tierce mineure plus bas, en sorte que le son le plus grave de cet instrument sonne l'unisson de l'*A mi la* de seize pieds. Voyez la table du rapport & de l'étendue de tous les instrumens de musique, dans le Dictionnaire des arts & métiers.

BASSE DE VIOLON, instrument de musique, en tout semblable au violon, à l'exception des ouïes qui sont en C, au lieu qu'au violon elles sont en S, & en ce qu'il est beaucoup plus grand & qu'on le tient entre ses jambes pour en jouer. (Voyez *Violon* & *Viola*.)

* Tous ces instrumens n'existent plus, mais ils sont moins regrettables que les précédens, parce qu'ils sont remplacés par la quinte & par la violoncelle. (M. Framery.)

BASSE-CONTRE, f. f. acteur qui dans les chœurs de l'opéra & autres concerts chante la partie de *basse-contre*.

Il y a peu de *basses-contre* à l'opéra; l'harmonie des chœurs y gagneroit, s'il y en avoit un plus grand nombre. (Cahuzac.)

* Cette voix plus grave que la *basse taille* a plus de corps & d'intensité, mais elle exécute la même partie. Elle est à l'harmonie vocale ce que la *contre-basse* est à l'harmonie instrumentale; mais comme on ne fait pas des voix ainsi que des instrumens, celle-ci est fort rare; & voilà pourquoi l'opéra n'en a qu'un petit nombre. (M. Framery.)

BASSE-TAILLE, f. f. acteur de l'opéra ou d'un concert, qui chante les rôles de *basse-taille*. (Voy. *Basse*.)

Ces rôles ont été les dominans ou en sous-ordre dans les opéra, selon le plus ou le moins de goût que le public a montré pour les acteurs qui en ont été chargés.

La *basse-taille* étoit à la mode pendant tout le tems que Thèvenard a resté au théâtre; mais les compositeurs d'à présent font leurs rôles les plus brillans pour la haute-contre.

Les rôles de Roland, d'Égée, d'Hidraot, d'Amatis de Grèce, &c. sont des rôles de *basse-taille*.

On appelle Tancrède l'opéra des *basses-tailles*, parce qu'il n'y a point de rôles de haute-contre, & que ceux de Tancrède, d'Argant & d'Himénor sont des rôles fort beaux de *basse-taille*.

Les magiciens, les tyrans, les amans haïs sont pour l'ordinaire des *basses-tailles*. Les femmes semblent avoir décidé, on ne fait pourquoi, que la haute-contre doit être l'amant favorisé; elles disent que c'est la voix du cœur. Des sons mâles & forts alarment sans doute leur délicatesse. Le sentiment, cet être imaginaire dont on parle tant, qu'on veut placer par-tout, qu'on décompose sans cesse sans l'éprouver, sans le définir, sans le connoître; le sentiment a prononcé en faveur des hautes-

contres. Lorsqu'une *basse-taille* nouvelle se sera mise en crédit, qu'il paroitra un autre Thèvenard, ce système s'écroulera de lui-même, & vraisemblablement on se servira encore du sentiment pour prouver que la haute-contre ne fut jamais la voix du cœur. (Voyez *Haute-contre*.) (Cahuzac.)

* La voix appelée parmi nous Haute-contre s'accorde mieux avec l'idée de la jeunesse, & convient mieux par conséquent aux rôles d'amoureux que celle de *basse-taille*; c'est cette idée qui dirige ordinairement dans la distribution des rôles. Cependant il arrive quelquefois que le mérite d'un acteur favori dans certains emplois en fasse disposer autrement.

La clef sur laquelle on écrit ordinairement pour les *basses-tailles* est celle de *fa* sur la quatrième ligne. Voici l'étendue de son diapason:



Il y a peu de *basses-tailles* qui donnent le *sol* en bas bien plein; il y en a au contraire qui donnent le *sol* en haut, un ton au-dessus du *fa* indiqué. Mais c'est toujours un cri que le chanteur ne rend agréable qu'en l'adoucisant avec beaucoup d'art. (M. Framery.)

BASSETTO, mot italien, qui signifie petite basse; les Italiens appelloient ainsi l'instrument qui répond à nos quintes ou basses de violon, pour les distinguer du *violone* qui répondoit à notre contre-basse. Ces mots ne sont plus d'usage aujourd'hui. (M. Framery.)

BASSISTA, latin, f. m. On nommoit ainsi dans la musique latine celui qui chantoit la plus basse des parties de musique, qu'on nomme aujourd'hui basse-contre. (M. Framery.)

BASSO, ou COL BASSO. Ce mot écrit sur une partition, indique que la partie où il se trouve doit marcher avec la basse. *Basso-concertante* est une *basse-récitante* ou du petit chœur, *Basso-ripieno*, basse du grand chœur. (M. Framery.)

BATARD, *Nothus*. C'est l'épithète donnée par quelques-uns au mode hypophrygien, qui a sa finale en *fi*, & conséquemment sa quinte fautive; ce qui le retranche des modes authentiques: & au mode éolien, dont la finale est en *fa*, & la quarte superflue; ce qui ôte du nombre des modes plagaux. (J. J. Rousseau, copié de Broffard.)

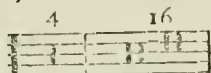
* On donne le nom de genre *batard* à une musique où l'auteur cherche à imiter & confond divers styles étrangers. Les anciens partisans de la musique françoise appelloient ainsi, par mépris, les premiers ouvrages ou nos jeunes compositeurs songèrent à reformer, d'après les italiens, la monotonie de leur chant & la confusion qui régnoit dans leurs parties. Ce prétendu

genre *bâtard* est aujourd'hui parfaitement *légitimé*. (M. Framery.)

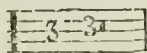
BATON. Sorte de barre épaisse qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, & qui, selon le nombre des lignes qu'il embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de mesures qu'on doit passer en silence.

Anciennement il y avoit autant de sortes de *bâtons* que de différentes valeurs de notes, depuis la ronde qui vaut une mesure, jusqu'à la maxime qui en valoit huit, & dont la durée en silence s'évaluoit par un *bâton*, qui, partant d'une ligne, traversoit trois espaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *bâton* est de quatre mesures : ce *bâton*, partant d'une ligne, traverse la suivante & va joindre la troisième.



On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit mesures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-dessus un chiffre qui dispense de calculer la valeur de tous ces *bâtons*. Ainsi les signes couverts du chiffre 16, indiquent un silence de seize mesures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double signe d'une même chose. Aussi les italiens, à qui une plus grande pratique de la musique suggère toujours les premiers moyens d'en abrégier les signes, commencent-ils à supprimer les *bâtons*, auxquels ils substituent le chiffre qui marque le nombre de mesures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, est de ne pas confondre ces chiffres dans la portée avec d'autres chiffres semblables qui peuvent marquer l'espèce de la mesure employée. Ainsi il faut bien distinguer le signe du *trois Temps* d'avec le nombre des pauses à compter, de peur qu'au lieu de 31 mesures ou pauses, on n'en comptât 331.



Le plus petit *bâton* est de deux mesures, & traversant un seul espace, il s'étend seulement d'une ligne à sa voisine.

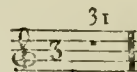


Les autres moindres silences, comme d'une mesure, d'une demi-mesure, d'un tems, d'un demi-tems, &c. s'expriment par les mots de *Pause*, de *demi-Pause*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *bâtons* des *silences*, d'autres *bâtons* précisément de même

figure, qui sous le nom de pauses initiales seroient dans nos anciennes musiques à annoncer le mode, c'est-à-dire la mesure, & dont nous parlerons au mot *Mode*. (J. J. Rousseau.)

* Les copistes François ne font guères plus d'usage aujourd'hui des *bâtons*, devenus inutiles au moyen des chiffres. Mais pour que ces chiffres ne se confondent pas avec ceux qui indiquent la mesure, ils ont soin de les écrire au-dessus de la portée de la manière suivante, où l'on voit que le nombre 31 ne peut se confondre avec le nombre 331. (M. Framery.)



BATON DE MESURE, est un *bâton* fort court, ou même un rouleau de papier dont le maître de musique se sert dans un concert pour régler le mouvement & marquer la mesure & les tems. (Voyez *Battre la mesure*.)

A l'opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros bâton de bois bien dur, dont le maître frappe avec force pour être entendu de loin. (J. J. Rousseau.)

* Dès le tems même où écrivoit Rousseau, on ne se servoit plus de *bâton de mesure* dans les concerts de Paris. On s'en sert encore à l'opéra pour des raisons qui seront expliquées ailleurs. (Voyez *battre la mesure*.) Mais ce n'est plus, comme le dit Rousseau, un bon gros bâton de bois bien dur, & on ne l'entend plus guères que quand les chœurs ou quelques parties éloignées du centre de l'orchestre paroissent prêtes à s'égarer. A la cour où l'on est plus affreint à l'étiquette, & où les anciens usages se détruisent difficilement, on a conservé celui du *bâton* dans les grands concerts d'apparat. Les surintendans le regardent comme une des prérogatives de leurs charges, & ils croiroient perdre de leurs droits en y renonçant ; mais ils ont cessé du moins d'en user d'une manière bruyante & désagréable. Le *bâton* n'est plus dans leurs mains qu'un signe de commandement. (M. Framery.)

BATON DE MESURE. Ce gros *bâton* dont Rousseau se moque, & qui fit donner dans le tems le titre de *bâcheron* au batteur de mesure, a beaucoup diminué depuis ; & tel qu'il est aujourd'hui, l'on ne peut disconvenir qu'il ne soit, à l'opéra, d'une nécessité indispensable.

Il étoit dès-lors, & à son volume près qu'on auroit pu réduire, il étoit même beaucoup plus qu'à présent. On doit se rappeler que la plupart des morceaux de musique, airs, monologues, duos, &c. étoient alors libres du joug de la mesure. Le chanteur se croyoit en droit de presser ou de ralentir le mouvement, selon que les paroles sembloient l'exiger, ou le plus souvent selon sa fantaisie. Figurez-vous un malheureux orchestre obligé d'accompagner, quelquefois note

pour note, ces chants inégaux & boîteux; que seroit-il devenu sans ce *bâton* secourable, qui marquoit par ses coups la fin de chaque prétendue mesure, & par les différens signes qu'il traçoit dans l'air, les différentes incises ou divisions de cette mesure?

Ce n'est plus à l'orchestre qu'il est utile, excepté dans certains cas assez rares; mais il l'est souvent aux acteurs, qui ne sont pas tous musiciens, & dont l'œil ne suit pas inutilement les mouvemens du *bâton*, sur-tout dans les mesures lentes, qui sont toujours les plus difficiles à suivre: mais dans ce cas il ne se fait pas entendre. Il marque en l'air les tems de la mesure, & retombe, sans frapper, sur le pupitre.

Il est encore plus nécessaire aux chœurs, qui se trouvant quelquefois placés au fond du théâtre, & sont éloignés de l'orchestre, seroient à tout moment, sans ce secours, hors de tout rapport avec les instrumens qui les accompagnent. Depuis qu'au lieu d'être rangés le long des coulisses, en forme d'escalier, les chœurs prennent part à l'action, & sont souvent obligés de parcourir le théâtre, ils ont plus que jamais besoin d'un guide qui dise à leurs yeux ce que leur oreille ne peut pas entendre, ou qui rappelle à celle-ci par quelques coups bien marqués, ce que, dans l'éloignement ou le tumulte, l'orchestre a cessé de lui dire.

Un rouleau de papier seroit moins commode, moins maniable, & ne seroit pas entendu comme il est prouvé que le petit *bâton* doit l'être quelquefois.

Ceux qui auront suivi avec un œil instruit l'usage qu'en fait le chef actuel de l'orchestre de l'opéra reconnoîtront qu'on ne pourroit le supprimer sans rompre en mille occasions, entre un si grand nombre d'instrumens & de voix, l'accord qui y règne & qu'il est si difficile d'entretenir. (*M. Ginguené.*)

BATTEMENT, *f. m.* Agrément du chant françois, qui consiste à élever & battre un trille sur une note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la cadence au *battement*, que la cadence commence par la note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette note supérieure & la véritable; au lieu que le *battement* commence par le son même de la note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi re mi* sont un *battement*. (*J. J. Rousseau.*)

* A la description du *battement* que vient de nous donner M. Rousseau, & qui convient au chant françois, nous ajouterons celle du *battement* à l'italienne, qui ne diffère de l'autre qu'en ce que la note qui porte le *battement* est toujours plus longue que celle qui le forme, & qu'on augmente d'ordinaire la vitesse graduellement.

Outre ce que l'on vient de dire, on prétend encore que *battement* signifie:

1°. L'action d'accompagner sur le clavecin.

2°. Le mouvement du pied ou de la main, dont on marque chaque tems de la mesure, en sorte que dans la mesure à quatre tems, il y a quatre *battemens*; trois dans la mesure à trois tems, &c.

3°. Enfin, chaque tems en lui-même, c'est-à-dire, la durée d'un tems de la mesure. (*M. de Chastillon.*)

* Cet agrément n'existe plus, ou du moins ne diffère plus en rien du trille. (*M. Framery.*)

BATTEMENS au pluriel. Lorsque deux sons forts & soutenus, comme ceux de l'orgue, sont mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renfiemens de son qui sont, à-peu-près, à l'oreille, l'effet des *battemens* du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *battemens*. Ces *battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les principes de l'harmonie*, que ces *battemens* produits par la concurrence de deux sons ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibrations coincidentes de ces deux sons. Ces *battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *battemens*, mais une apparence de son grave & continu, une espèce de faible bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillées par M. Tartini, du concours de deux sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *système*, que des dissonnances les donnent aussi.) « Ce qu'il y a de lien certain, continue M. Serre, c'est que ces *battemens*, ces vibrations coincidentes qui se suivent avec plus ou moins de rapidité, sont exactement isochrones aux vibrations que seroit réellement le son fondamental, si, par le moyen d'un troisième corps sonore, on le faisoit actuellement résonner. »

Cette explication, très-spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coïncider plus rarement que quand elles touchent presque à l'isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélérent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *battemens* est une bonne règle à continuer sur le meilleur système de tempera-

frappe ensemble ou successivement ; il s'ensuit donc ou que les différens agrémens du chant sont des harmoniques de la basse fondamentale, & sont conséquemment partie de l'harmonie, ou que ce sont des superférences musicales qui ne sont propres qu'à en altérer la douceur & la pureté.

II. Si ce sont de véritables harmoniques ; ils doivent donc entrer dans la progression qui rend consonnante la somme des harmoniques d'un son fondamental quelconque : d'où il s'ensuit qu'il est contre les loix de l'harmonie d'intercaler dans un arpège des notes de goût qui ne se trouvent point au nombre des harmoniques du son fondamental ; parce qu'en altérant la progression de cet accord, elles en altèrent l'harmonie. Ainsi on ne peut régulièrement placer ni une tirade, ni une fusée, ni un trille, ni un battement, dans les trois premières octaves des harmoniques d'un son fondamental ; puisqu'il n'y a dans ces octaves, *ut ut sol ut mi sol* aucun intervalle diatonique ni chromatique. En général, toute note devant entrer dans l'harmonie, il faut, avant de l'employer, même comme note de goût, examiner si elle se trouve au nombre des harmoniques d'un accord donné. Sans cette attention on surchargera l'harmonie de petites dissonances, dont la somme la rendra nécessairement dure & désagréable, & sur-tout incapable de produire les merveilles attribuées à la simplicité de la musique des anciens.

III. La salvation régulière diminue la dureté de l'accord du tems foible, rend le chant plus diatonique & fortifie l'impression du mode (voyez *Salvation* ;) mais il est très-difficile de l'observer dans une tirade, moins encore dans une fusée ; parce qu'une tirade, dans un tems foible, n'est pas toujours suivie d'une tirade dans le tems fort. Tout ce que l'on peut prescrire à cet égard de plus raisonnable, c'est d'observer la loi de la salvation par rapport à la note de la plus grande valeur ; soit qu'elle doive se résoudre sur la note suivante, soit que la précédente doive se résoudre sur elle. (*M. l'abbé Feytaud.*)

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la mesure dans un concert. (Voyez l'article suivant.) (*J. J. Rousseau.*)

BATTRE LA MESURE, c'est en marquer les tems par des mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en tems, dans l'exécution.

Il y a des mesures qui ne se battent qu'à un tems, d'autres à deux, à trois, ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de tems marqués que puisse renfermer une mesure : encore une mesure à quatre tems peut-elle toujours se résoudre en deux mesures à deux tems. Dans toutes ces différentes mesures, le tems frappé est toujours sur la note qui suit la batte immédiatement ; le tems levé

est toujours celui qui la précède, à moins que la mesure ne soit à un seul tems ; & même, alors, il faut toujours supposer le tems foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à la mesure dépend de plusieurs choses : 1°. de la valeur des notes qui composent la mesure. On voit bien qu'une mesure qui contient une ronde doit se battre plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une noire : 2°. du mouvement indiqué par le mot françois ou italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'air ; *gai, vite, lent, &c.* Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le mouvement d'une même sorte de mesure : 3°. enfin, du caractère de l'air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement. (*J. J. Rousseau.*)

* *Première observation.* Cette mesure, qui n'est pas à un seul tems, mais qui n'est composée que d'une seule noire, a été fort peu pratiquée. On en a quelques exemples rares du commencement de ce siècle ; mais elle est inconnue aujourd'hui. Rousseau lui-même n'en parle plus dans le reste de son Dictionnaire. (Voyez *Mesure, Tems, Valeur de notes.*) Il répète au contraire par-tout qu'il n'y a que deux sortes de mesures, celle à deux & celle à trois tems, & il ajoute que celle à quatre tems n'est qu'une modification de la mesure à deux tems. Des mesures composées d'une seule noire sont toujours à deux tems, dont chacun vaut une croche, suivant la propre remarque de Rousseau, qu'on ne sauroit frapper sans avoir levé. (*M. Framery.*)

Les musiciens François ne battent pas la mesure comme les Italiens. Ceux-ci, dans la mesure à quatre tems, frappent successivement les deux premiers tems & lèvent les deux autres ; ils frappent aussi les deux premiers dans la mesure à trois tems, & lèvent le troisième. Les François ne frappent jamais que le premier tems, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la musique françoise auroit beaucoup plus besoin que l'italienne d'une mesure bien marquée ; car elle ne porte point la cadence en elle-même ; ses mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la mesure au gré du chanteur. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'opéra de Paris, du bruit désagréable & continu que fait, avec son bâton, celui qui bat la mesure, & que le petit prophète compare plaisamment à un bûcheron qui coupe du bois ! Mais c'est un mal inévitable ; sans ce bruit, on ne pourroit sentir la mesure ; la musique par elle-même ne la marque pas : aux étrangers n'apparçoivent ils point le mouvement de nos airs. Si l'on y fait attention, l'on ne verra que c'est la l'une des différences spécifiques de la musique françoise à l'italienne. En Italie, le batteur se cache de la musique ; c'est la mesure bien tenue qui lui

donne cet accent qui la rend si charmante ; c'est la mesure aussi qui gouverne le musicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'est le musicien qui gouverne la mesure ; il l'énerve & la défigure sans scrupule. Que dis-je ? Le bon goût même consiste à ne la pas laisser sentir ; précaution dont, au reste, elle n'a pas grand besoin. L'opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on *batte la mesure* sans la suivre ; par tout ailleurs on la suit sans la battre. (*J. J. Rousseau.*)

* *Seconde observation.* C'est là un de ces jeux de mots si familiers à Rousseau, qui ne manquoit pas une occasion de déclamer contre la musique françoise, au lieu de faire connoître ses véritables défauts & d'indiquer les moyens de les corriger.

Il reproche en quelque sorte aux musiciens françois de ne *battre* qu'un tems de la mesure à quatre, tandis que les italiens en *battent* deux. Et plus loin il reproche à ces mêmes françois de faire trop de bruit. Ils en auroient fait davantage en *battant* deux fois ; & il suffit que les trois derniers tems se fassent sentir aux yeux, quand le premier s'est fait sentir à l'oreille. Ce bruit au reste avoit deux causes. Le peu de goût ou plutôt un reste d'habitude du maître de musique, & le peu de savoir des chanteurs des chœurs. La musique, qui ne s'est établie au théâtre que dans le cours du dernier siècle, n'étoit pas, il y a trente ans, répandue en France comme elle l'est aujourd'hui. Ceux qui se consacroient à chanter dans les chœurs de l'opéra, peu considérés & mal payés, ne pouvoient pas être d'excellens musiciens ; il falloit craindre sans cesse qu'ils ne s'égarassent, & les ramener fortement quand cela leur arrivoit. C'étoit l'emploi du bâton, & il valoit encore mieux s'accoutumer à son *bruit désagréable*, que d'entendre les chœurs aller tout de travers.

Ce sont ces chœurs qui rendront toujours à l'opéra françois le bâton nécessaire. En Italie, il y a peu de chœurs dans les opéra ; ces chœurs ne sont pas nombreux, & ils ne sont presque jamais en action. En France au contraire, ils prennent beaucoup de part à la scène ; ils sont souvent éloignés de l'orchestre, quelquefois même tout-à-fait cachés ; ils sont nombreux & bruyans, exposés à être distraits par le bruit intérieur. Toutes ces raisons rendent indispensable la fonction du maître de musique, qui, par des gestes marqués, & quelquefois par le bruit du bâton, les empêche de se fourvoyer ; mais comme aujourd'hui ils sont presque tous excellens musiciens, & que le maître est fort habile, il use rarement de ce dernier moyen, & on ne s'apperçoit presque jamais de la manière dont il exerce son empire.

La musique françoise, dans le tems où nous écrivons, ne diffère presque plus de la musique italienne ; ainsi les sarcasmes de Rousseau n'ont plus d'objet, mais ils n'étoient pas tout-à-fait justes même dans son tems. « En France, dit-il, c'est le

« musicien qui gouverne la mesure, il l'énerve ;
« la détruit sans scrupule . . . le bon goût même
« consiste à ne pas la laisser sentir, &c. »

Les opéra étoient alors composés d'un perpétuel récitatif, auquel on donnoit les formes apparentes de chant pour le rendre moins monotone : quelquefois une courte cavatine, qui seroit à faire ressortir deux vers à prétention, en interrompoit l'uniformité. Jamais aucun air ne se mêloit à la scène ; on réservoir seulement quelques ariettes pour les divertissemens. Or, dans tous les pays du monde, un récitatif ne doit point marquer la mesure, & le bon goût consiste à ne pas *ly laisser sentir*. Le récitatif françois, qui changeoit à tout moment de mesure, y étoit encore plus obligé, pour ne pas fatiguer l'oreille de cette variété continuelle de rythme. Rousseau devoit donc reprocher aux opéra d'alors de manquer d'airs, mais non pas à la musique françoise de manquer de mesure. On l'observoit rigoureusement dans les ariettes, dans la symphonie ; on ne l'altéroit que faute d'oreille, ce qui n'arrivoit jamais aux bons musiciens. Rousseau pouvoit-il nier que les danseurs françois, même de son tems, ne fussent les meilleurs de l'Europe ? Comment l'art de la danse auroit-il pu s'élever parmi nous à tant de perfection, si la musique qu'on y employoit n'avoit pas été cadencée avec toute la précision possible ? (*M. Framery.*)

Il règne là-dessus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aisément. On s'imagine qu'un auditeur ne *bai* par instinct la mesure d'un air qu'il entend que parce qu'il la sent vivement ; & c'est, au contraire, parce qu'elle n'est pas assez sensible ou qu'il ne la sent pas assez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer ce qui manque en ce point à son oreille. Pour peu qu'une musique donne prise à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent, faire mille contorsions & un bruit terrible pour aider la mesure à marcher ou leur oreille à la sentir. Substinez des Italiens ou des Allemands, vous n'entendez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geste qui s'accorde avec la mesure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens sont moins sensibles à la mesure que les François ? Il y a tel de mes lecteurs qui ne se feroit guères presser pour le dire ; mais dira-t-il aussi que les musiciens les plus habiles sont ceux qui sentent le moins la mesure ? Il est incontestable que ce sont ceux qui la *battent* le moins ; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la sentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout ; c'est un fait d'expérience qui est sous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre* la mesure que parce qu'ils ne la sentent pas assez, ne la *battent* plus dans les airs où elle n'est point sensible ; & je répondrai que c'est parce qu'alors

ils ne la sentent point du tout. Il faut que l'oreille soit frappée au moins d'un foible sentiment de mesure, pour que l'instinct cherche à le renforcer. (*J. J. Rousseau.*)

* *Troisième observation.* Toute cette discussion métaphysique est aussi fautive qu'inutile. Ce n'est point parce qu'on sent bien ou mal la mesure d'un morceau, qu'on s'avise de la battre : c'est une manie qu'on avoit autrefois, & qui est presque entièrement passée de mode aujourd'hui. Les mîtres à chanter ne manquent pas d'apprendre à leurs élèves à *battre la mesure*, en sifflant : ils en conservent l'habitude, & la avoient de même lorsqu'ils entendoient les autres chanter. On la *battait* donc par air ; pour faire voir, ou pour faire croire qu'on savoit la musique : & la preuve que ce n'étoit pas par un sentiment plus ou moins fort de cette même mesure, c'est que la plupart de ceux en qui cette vieille routine s'est conservée la *battent* à faux. Maintenant qu'on accompagne presque toujours l'étude de la musique vocale de celle du *forte piano* ou de la harpe, nos jeunes gens ne *battent* plus la mesure quand ils exécutent de la musique, ni quand ils en entendent. D'ailleurs, comme cet art est devenu partie presque indispensable de l'éducation, & que ce n'est plus un mérite particulier de savoir la musique, *battre la mesure* est à présent une chose de mauvais ton. (*M. Framery.*)

Les anciens, dit M. Burette, *battoient la mesure* en plusieurs façons. La plus ordinaire consistoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, selon la mesure des deux tems égaux ou inégaux. (*Voy. Rhythme.*) C'étoit ordinairement la fonction du maître de musique appellé *Coryphée*, *Κορυφαίος* ; parce qu'il étoit placé au milieu du chœur des musiciens & dans une situation élevée, pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces batteurs de mesure se nommoient en grec *ποδιστάται*, & *ποδοσφάροι*, à cause du bruit de leurs pieds, *συνποταταί*, à cause de l'uniformité du geste ; &, si l'on peut parler ainsi, de la monotonie du rythme qu'ils battoient toujours à deux tems. Ils s'appelloient en latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii*. Ils garnissoient ordinairement leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de bois ou de fer, destinées à rendre la percussion rythmique plus éclatante, nommées en grec *κρουτήρια*, *πρόπαδα*, *κρούματα*, & en latin, *pedicula*, *scabellum* ou *scabillum*, à cause qu'elles ressembloient à de petits marchepieds ou de petites escabelles.

Ils *battoient la mesure*, non-seulement du pied, mais aussi de la main droite dont ils réunissoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainsi le rythme s'appelloit *Manuclavis*. Outre ce claquement de mains & le bruit des sandales, les anciens avoient encore, pour *battre la mesure*, celui des coquilles,

des écailles d'huîtres, & des ossemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle, & autres pareils instrumens.

Tout ce bruit si désagréable & si superflu parmi nous, à cause de l'égalité constante de la mesure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de rythmes exigeoient un accord plus difficile, & donnoient au bruit même une variété plus harmonique & plus piquante. Encore péta-on dire que l'usage de *battre* ainsi ne s'introduisit qu'à mesure que la mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemple de ces batteurs de mesure ; & dans la musique de la plus haute antiquité, l'on n'en trouve plus du tout. (*J. J. Rousseau.*)

BATTUTA, *s. f.* italien, qui signifie mesure, parce que les mesures se distinguent en battues. Il n'y a que deux espèces reçues de mesures, la mesure triple, & la mesure binaire. (*Voyez MESURE, TRIPLE, BINAIRE.*)

On trouve quelquefois sur des partitions italiennes ces mots, *a battuta*, qui signifient en mesure, mesuré, lorsqu'après une ou plusieurs phrases de chant *à volonté*, en forme de récitaf, on doit reprendre la mesure égale. (*Voyez Mesuré.*) (*M. Framery.*)

BEBISATIO, mot latin barbare, forgé pour indiquer l'invention d'un certain Daniel Hister, qui vouloit qu'au lieu de dire *la, si b, ut, re, mi, fa, sol* en solfiant, on dit *la be ce de mi se ge* ; & qu'au lieu de *si, ut, re, mi, fa, sol*, on dit *bi, ci, di, mi, ri, gi.* (*M. de Cassillon.*) (*Voyez Bebistie.*)

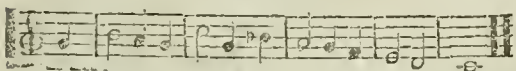
* BEMOL. (*Voyez B. mol.*)

BÉMOL. Dans la musique des siècles xv & xvi & des siècles précédens, les *bémols* & les *diezes* accidentels ne sont pas toujours marqués. En voici la raison : lorsque la consonnance imparfaite, c'est-à-dire, la tierce ou la sixte, descendoit, les chanteurs avoient alors pour principe de la faire mineure ; & lorsqu'elle montoit, de la faire majeure ; d'après l'axiome de contre-point de l'école italienne, que la consonnance majeure veut monter, & que la mineure veut descendre. Ainsi lorsque sur la basse *fa sol*, la partie supérieure disoit *la si la*, le chanteur n'avoit pas besoin de signe pour voir que le *si* devoit être bémolisé ; si sur la basse *re sol*, le dessus disoit *fa sol*, il voyoit, sans le secours d'aucun signe, que le *fa* étoit *dièse*.

C'est à quoi il est nécessaire de faire bien attention en décollant d'ancienne musique. Sans cela, de très-beaux passages d'harmonie pourroient nous paroître discordans & barbares. (*M. Ginguené.*)

B MOL. I. Les musiciens qui n'ont pas lu, ou pas

compris, ou pas voulu comprendre les systèmes de MM. Jarnard & Balliere (voyez-les à l'article *Système*;) ceux qui ne savent, n'exécutent & ne montrent que ce qui leur a été montré, & non démontré; ceux enfin qui craignent les découvertes par paresse, par ignorance ou par vanité; ceux-là, dis-je, vont crier à l'hérésie, au ridicule, en lisant ce paradoxe: qu'il peut y avoir un *bémol* dans la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*, c'est-à-dire, que la septième note du ton peut être successivement *bémol* ou béquarre. Ceux même qui n'ont que de l'oreille peuvent en juger par cette terminaison de chant:



dans laquelle le *si b* représente la septième consonnante, qui est le septième harmonique d'*ut*, qui entre dans l'accord parfait majeur d'*ut*, qui est la septième note de l'octave diatonique du mode d'*ut*, qui a pour fondamentale *ut*, & doit par conséquent entrer dans l'harmonie de la gamme naturelle du mode majeur d'*ut*.

Il est vrai qu'on pourroit accompagner ce chant *sol si b la*, dans le mode de *fa*: mais c'est ce qu'il faut soigneusement éviter; puisque *fa* étant générateur d'*ut*, si l'on faisoit succéder le mode d'*ut* à celui de *fa*, il n'y auroit point de repos sur la dernière note de la gamme: car la basse fondamentale *fa ut*, quoiqu'en disent Rameau & ses commentateurs, n'est point une eadence; mais un renversement de la cadence *ut fa*, dans laquelle le repos est annoncé par l'accord d'*ut* & produit par celui de *fa*. Donc si l'on accompagne une partie de la gamme d'*ut* en *fa*, & qu'on la termine dans l'harmonie d'*ut*, l'oreille préoccupée du générateur *fa* n'éprouvera point un véritable repos, & desirera de retourner au mode de *fa*. (Voyez *sous-dominante*.) Donc il faut accompagner le *si b* de la gamme naturelle en *ut*, sans sortir de l'harmonie du mode d'*ut*.

II. Les *bémols* s'engendrent par quintes en descendant. Or, deux quintes font une neuvième, qui est la réplique de la seconde. Donc descendant de ton en ton, on trouvera deux *bémols* de plus dans chaque gamme. Exemple:

En *ut* majeur, point de *bémols*.

En *si b*, 2 *bémols*.

En *la b*, 4 *bémols*.

En *sol b*, 6 *bémols*, &c.

Par la raison contraire, on trouvera toujours deux dièzes de moins dans chaque gamme en descendant de ton en ton. (Voyez *Dièze*.) Exemple:

En *ut* # majeur, 7 dièzes.

En *si*, 5 dièzes.

En *la*, 3 dièzes.

En *sol*, 1 dièze, &c.

Donc dans le même ton, le nombre des *bémols*

augmente dans la même proportion arithmétique que le nombre des dièzes diminue, & réciproquement. Or, dans le majeur d'*ut* #, il y a sept dièzes; & dans le majeur de *re b*, cinq *bémols*. Donc prenant successivement la même corde pour *bémol* & pour dièze, la somme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze. Exemple:

En *ut* #, 7 dièzes: en *re b*, 5 *bémols*.

En *si*, 5 dièzes: en *ut b*, 7 *bémols*.

En *la*, 3 dièzes: en *la*, 9 *bémols*.

En *sol*, 1 dièze: en *sol*, 11 *bémols*.

En *fa*, 11 dièzes: en *fa*, 1 *bémol*, &c.

Donc connoissant le nombre des dièzes d'un mode quelconque, & retranchant le nombre de 12; le reste donnera le nombre de *bémols*, & réciproquement.

La même règle a lieu pour les deux modes, à cette différence près que la gamme du mode majeur a toujours trois *bémols* de moins ou trois dièzes de plus que la gamme du mode mineur sur la même tonique.

III. La gamme *bémolisée* est moins naturelle que la gamme dièzée, parce que tous les harmoniques d'une note quelconque procèdent du grave à l'aigu, ce qui donne nécessairement des dièzes; mais il n'y a aucun son au-dessous du fondamental: la gamme par *bémols* est donc purement factice.

Que de difficultés offre l'usage d'un talent que la nature a donné à tous les hommes! Rien de si naturel que le chant: de si difficile que la lecture de la plus petite chansonnette. Onze gammes en *bémols*; onze gammes en dièzes. Dans chacune des deux modulations, joignez-y les deux gammes naturelles, l'une majeure, l'autre mineure: c'est au juste quarante six manières de noter un air, c'est-à-dire, quarante-six alphabets qu'il faut se mettre dans la tête, dans les yeux & sous les doigts, avant de pouvoir déchiffrer & exécuter la musique. Le gouvernement le plus considérable de la Chine n'exige pas plus de connoissances dans un mandarin. Cependant le maître de musique, qui est parvenu dans une psalette ou dans un oratoire, à ce haut degré de science, seroit très-fâché qu'on transposât tout au naturel en faveur des chantres, chanteurs, cantatrices, &c. qui n'ont pas besoin de tous ces tons. On commence à faire, pour les clavecins & le piano-forté, des claviers courans, au moyen desquels on peut tout exécuter au naturel. Mais cette invention est si commode, elle simplifie tellement l'art de lire la musique, qu'il y a tout à parier qu'elle ne prendra pas:

*Vel quia nil reatum nisi quod placuit sibi ducunt:
Vel quia turpe putant parere minoribus; & quae
Imberbes discere senes perdenda suteri.*

(M. l'abbé Feytou.)

* Le desir d'être concis a empêché M. l'abbé Feytou de donner à cet article les développemens nécessaires.

nécessaires. Il en résulte quelque obscurité que nous allons tâcher d'éclaircir.

I. Personne, que je pense, ne criera au ridicule ni à l'hérésie, en entendant dire qu'il peut y avoir un *si b* dans la gamme naturelle d'*ut*. M. de Sulzer a déjà fait compter au nombre des accords parfaits celui qui est terminé par une tierce diminuée, (voyez *Accord parfait*,) & il n'a fait en cela que développer une opinion qu'il donne comme adoptée généralement. Voilà pour les Théoriciens. Quant à la pratique, je citerai même la routine des écoles italiennes, où l'élève a la liberté d'employer la quinte juste *mi si*, ou la quinte fautive *mi si b*, sans qu'il croie pour cela faire une sortie de ton, ce que nous appellons moduler.

M. l'abbé Feytaud dir qu'il faut soigneusement éviter d'accompagner en *fa* le chant *sol si b la* de son exemple. Mais il ne faut pas entendre ces paroles dans le sens de notre pratique moderne. Chaque mode a dans la nature une bien plus grande étendue que celle que nous lui donnons; & le compositeur qui croiroit avoir fait son accompagnement en *fa*, l'auroit véritablement fait en *ut*, puisqu'il n'auroit employé que des cordes appartenantes à ce mode. (Voy. les articles de M. l'abbé Feytaud, *Sous-dominante*, *Basse fondamentale*, & la *génération harmonique*, planche de musique, fig. 40.)

II. C'est par une raison semblable, & non par la raison contraire, comme le dit M. l'abbé Feytaud, qu'on trouve dans chaque gamme, en descendant de ton en ton, deux dièzes de moins, comme on y auroit trouvé deux *bémols* de plus; car un *bémol* équivaut à la privation d'un dièze. Autrefois même, on employoit le *bémol* en place du béquarre pour détruire l'effet du dièze. Chaque gamme en descendant de ton en ton a deux cordes baissées d'un demi-ton, savoir la tierce & la septième de la gamme précédente, soit que cet abaissement soit produit par la diminution de deux dièzes ou l'acroissement de deux *bémols*.

Il faut avoir une attention dans l'exemple établi par M. l'abbé Feytaud, pour prouver qu'en prenant une même corde pour dièze & pour *bémol*, la somme des dièzes & des *bémols* donnera toujours douze; c'est qu'il a nommé *La* celle qui donne 9 *bémols* comme celle qui donne trois dièzes, tandis qu'il auroit dû nommer cette première *si b b*. Il en est de même de celle qu'il nomme *sol* onze *bémols*, & qui est *la b b*. Quant à la dernière qu'il appelle *fa* en lui donnant onze dièzes, ce n'est point une corde *fa*, mais *mi* dièze; & quoique dans le tempérament du clavecin, elle paroisse être un ton au-dessus du *sol*, elle n'en est pas moins à une tierce diminuée. Au reste, le résultat de ce paragraphe n'est pas fort utile. 1°. il n'est vrai que sur les instrumens tempérés: 2°. il ne peut faire trouver le nombre de *bémols* demandé, qu'à celui qui fait déjà le nombre de dièzes: 3°. il y a des manières plus simples de trouver

Musique, Tome I.

le nombre de dièzes & de *bémols* qui convient à une gamme. (Voyez *Bémol*, *Gamme*, *Transposition*.) (M. Framery.)

BÉMOL DOUBLE, ou DOUBLE BÉMOL. Quelquefois on trouve dans le courant d'une pièce de musique, dont la clef est armée de *bémols*, un *bémol* devant une note qui est déjà *bémolisée* à la clef; ou trouve même un double *bémol* ainsi, *bb*. Ces marques indiquent qu'il faut baisser ce ton de deux demi-tons mineurs, car un *bémol* le baisse d'un demi-ton mineur: par exemple, un *si* précédé d'un double *bémol*, ou d'un seul, quand il en a déjà un à la clef, devient à peu près un *la*; je dis à peu près, car pour devenir *la*, il faudroit qu'il fût abaissé d'un demi-ton majeur & d'un mineur, & il ne l'est que de deux mineurs.

Il est à remarquer qu'à la rigueur, le double *bémol* ou *bb*, est un signe inutile; car on ne peut mettre ce signe que devant une note déjà *bémolisée*, soit à la clef, soit par accident; & dans ce cas, un seul *bémol* suffit: mais comme on se sert très rarement du double *bémol*, & que par conséquent les concertans y sont peu faits, on écrit toujours le *bb*, pour prévenir toute équivoque.

Voici ce qui donne lieu au double *bémol*.

Pour former une échelle diatonique semblable à celle d'*ut*, en commençant par *fa*, il faut *bémoliser* le *si*, afin qu'il y ait une quarte juste de *fa* à *si b*, comme d'*ut* à *fa*. Or, si l'on veut former une semblable échelle, en commençant par *fa b*, la quarte de *fa b* à *si b*, sera triton ou trop forte d'un demi-ton mineur. Il faudra donc encore abaisser le *si b* d'un demi-ton mineur, c'est-à-dire, le faire précéder d'un nouveau *bémol*.

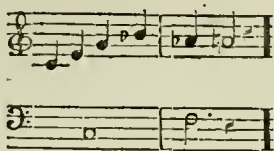
Quelques musiciens ont voulu introduire l'usage de marquer le double *bémol* par un *b* tout noir, ainsi *b*; mais le *bb* a prévalu avec raison, un copiste pouvant aisément noircir un *b* par un défaut de sa plume. Nous parlerons, au mot *Système*, de l'idée qu'on doit se former de l'usage des doubles *bémols*. (M. de Castillon.)

* Le double *b* est l'opposé du double dièze (voyez ce mot,) & s'emploie en raison inverse; mais il est d'un usage moins fréquent, en ce qu'on emploie souvent le double dièze comme note de goût indépendante de l'harmonie; au lieu que le *bémol* ne paroît jamais sans indiquer réellement une modulation. Ce qui multiplie encore l'emploi du dièze, c'est qu'il tient souvent la place du *bémol*, comme dans l'exemple suivant:

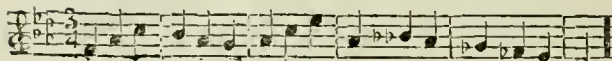


où le *sol* dièze n'est véritablement qu'un *la b*. Ce

sol dièze qui seroit parfaitement étranger à la modulation du *fa* sur lequel la basse fait une cadence parfaite, n'y peut paroître même comme note de goût. Mais comme *la bémol*, il fait la tierce du ton de *fa* d'abord mineure, & ensuite majeure. Voyez l'exemple :



Le cas cité par M. de Castillon, où le *double bémol* peut être nécessaire, est juste, mais il est fort rare : on ne s'avise guères d'écrire en *fa bémol* ; mais il en est d'autres qui peuvent se rencontrer plus fréquemment. Par exemple, dans un morceau en *fa naturel mineur*, on passe très-bien en *la bémol*, delà en *re bémol*, par une marche qui peut être mineure, & qui nécessite le *double bémol*. Exemple :



les psalmodies, tant à voix seule qu'à deux ou plusieurs voix, en langues vulgaires, françoise, Angloise, &c.

Les mêmes, continuées jusqu'à l'année 1700, avec les additions suivantes :

Mascarades	} dans toutes les langues modernes.
Intermèdes	
Serenades	
Opéras sérieux & comiques,	
Oratorios	
Cantates	

Fantaisies & Caprices pour divers instrumens.

Enfin, les mêmes collections depuis 1700 jusqu'à nos jours, avec ces additions nouvelles :

Symphonies & Ouvertures.
 Concertos, avec partie principale pour quelque instrument particulier.
 Symphonies concertantes.
 Quintetti.
 Quatuors.
 Duos.
 Sonates.
 Solos, pour tous les instrumens pour lesquels on a composé de la musique.
 Préludes & Caprices pour l'orgue.
 Leçons & Solfèges pour les instrumens & pour les voix, &c. &c.

Toute musique publiée en parties séparées se voit mise en partition; toute musique publiée en partition seroit tirée en parties, prête à être également fournie à l'œil & à l'oreille, à l'examen des théoriciens, & aux essais des exécutans.

Pour que la science & la critique pussent être d'accord avec le mécanisme & la pratique de l'art, on joindroit à ces collections celles de tous les traités ou essais qui ont été écrits sur la musique, dans toutes les langues, mortes & vivantes; on les arrangeroit dans un ordre chronologique, & on leur assigneroit une place particulière dans la bibliothèque. On y rassembleroit non-seulement tout ce qui a été imprimé, mais toutes les copies qu'on pourroit se procurer des manuscrits épars dans toutes les bibliothèques de l'Europe.

Le bibliothécaire ou garde de cette bibliothèque, devroit être homme de lettres & musicien, aussi instruit de la théorie que de la pratique de l'art, afin de sentir le prix des productions qui lui seroient confiées; d'être en état de diriger & même de revoir la copie des partitions en parties séparées, & des parties séparées en partition; d'expliquer les difficultés aux ignorans, & de déployer les curiosités aux yeux des gens instruits; enfin, de connoître le rang que chaque compositeur doit occuper dans sa classe, & même de fixer dans des notices exactes & précises le degré de respect que ces compositeurs ont obtenu de

leurs contemporains, & qu'ils ont droit d'attendre de la postérité. (M. Gingueni.)



BINAIRE, *adj.* On appelle ainsi la mesure à deux tems, ou celle qui se partage en deux tems égaux; elle est opposée à la triple ou mesure ternaire. La mesure binaire étoit appelée imparfaite, & la mesure ternaire avoit le titre de parfaite, parce que les anciens prétendoient que le nombre trois qui ne se divise point, est plus parfait que le nombre deux. C'est pour cette raison qu'ils marquoient la mesure ternaire par un cercle divisé Φ ou par un cercle avec un point au milieu \ominus , ou par un cercle simple, comme la plus parfaite de toutes les figures; & la mesure binaire par un demi-cercle ou cercle imparfait, soit simple C, ou avec un point \odot ou traversé au milieu † ; c'est delà que nous font venues nos mesures à deux & à quatre tems exprimés par un C ou par un C barré † . (M. Framery.)

BIS, mot latin qui signifie deux fois, & dont on se sert en musique, soit pour faire recommencer un air quand il est fini, en disant bis à celui qui l'a chanté, & alors bis & da capo signifient la même chose; soit pour marquer, dans une pièce de musique, qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de suite, & alors on l'écrit au-dessus du trait de chant qu'on a soin de renfermer entre deux marques, afin que le musicien sache où commence & finit le bis. On met encore bis à côté d'un vers d'une chanson qui doit être chantée deux fois. (M. de Castillon.)

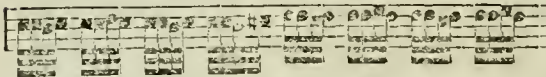
* Il n'y a pas deux siècles que la musique s'associe avec notre langue françoise. Auparavant on ne composoit presque que pour l'église & sur des paroles latines; aussi tous les mots indicatifs étoient-ils en latin, comme duo, trio, quatuor, ad libitum, &c. La musique dramatique ayant fait ensuite en Italie des progrès beaucoup plus rapides qu'en France, on voulut en adopter le nouveau style, & on en emprunta presque toutes les expressions. On crut même long-tems qu'un morceau étoit dans le goût italien, parce qu'on l'avoit terminé par une finale à l'italienne, & surtout parce qu'on avoit employé cette langue pour indiquer les mouvemens, &c.; delà cette bigarrure d'idiômes qui s'est introduite dans la nomenclature de la musique, & à laquelle il seroit bien tems de renoncer. (M. Framery.)

BISCROME, *f. f.* Mot italien qui signifie triples-croches. Quand ce mot est écrit sous une suite de notes égales & de plus grande valeur que des triples-croches, il marque qu'il faut diviser en triples-croches les valeurs de toutes ces notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier tems. C'est une invention des auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez Crochet.) (J. J. Rousseau.)

* Si les copistes ont adopté cet usage, c'est moins pour épargner le papier & la peine que pour rendre la lecture plus claire & d'une plus facile exécution. Qu'une mesure soit composée de 32 triples croches routes sur le même degré, il est impossible à l'œil de les distinguer chacune séparément, il n'en embrasse que l'ensemble. Si donc ces trente-deux figures sont réunies en une seule

en 2 , ou tout au plus en 4 ,

il sera bien plus facile de voir que la mesure entière n'est occupée que par une seule corde, dont les barres transversales déterminent le mouvement. Si au contraire parmi ces trente-deux notes, il y en a quelques-unes qui changent de degré, comme dans cet exemple :



l'œil sera averti d'y prendre garde, par cela seul qu'elles seront toutes exprimées.

BISCROME est le pluriel de *Biscroma* ; & l'on ne sait trop pourquoi Rousseau a préféré d'employer ce mot au pluriel dans son article. Il est composé du mot latin *vis*, deux fois, & du mot grec *CHRÔMA*, couleur. On peut être embarrassé de savoir comment la réunion de ces deux mots peut signifier triple croche plutôt que double. En voici la raison :

Les anciens divisoient leurs notes dans cet ordre.

La *maxime*, qui valoit huit mesures.

La *longue*, qui en valoit quatre, & qui par conséquent représentoit la moitié de la *maxime*.

La *brève* ou *quarrée*, moitié de la *longue*.

La *semi-brève* ou *ronde*, moitié de la *brève*.

La *minime* ou *blanche*, moitié de la *ronde*.

Cette *minime*, ainsi que son nom l'indique, a été long-tems le signe de la plus petite division, parce que le peu d'habitude de cet art, ou l'emploi grave qu'on en faisoit ne permettoit pas encore les mouvemens rapides. Mais à mesure que ces mouvemens se font introduits, il a fallu inventer de nouvelles subdivisions. On a exprimé la moitié d'une *minime* par une *blanche* crochée, ou par une *noire* nommée *oscuro* ou *oscurato*. La moitié de la *noire* a été *croche* ou *noire crochée* ; c'est pourquoi on lui a donné le nom de *CHRÔMA*, couleur, afin de distinguer la *noire crochée* de la *blanche crochée*. La double croche, moitié de la croche, a été nommée *semi-croma*, & la triple croche *biscroma*, c'est à-dire, double en valeur inverse de la *semi-croma*. Tout cela n'est pas fort clair, mais il n'y a point d'art qui ait éprouvé autant que la musique les mauvais effets du tâtonnement & de l'ignorance. (M. Framery.)

BLANCHE, *f. f.* C'est le nom d'une note qui vaut deux noires ou la moitié d'une ronde, & qui s'écrit ainsi *p.* (Voyez *Notes*, *Valeur des notes*, *Mesure*.) (M. Framery.)

BOBISATIO, ou BOCEDISATIO. Ce mot avoit été inventé pour exprimer l'action de solfier avec les sept syllabes, *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*, au lieu des six, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Cette façon de solfier étoit en usage dans les Pays-Bas au commencement du XVII^e siècle ; elle avoit deux avantages assez considérables sur la manière de solfier de l'Arretin, alors en usage.

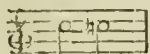
1°. Elle rendoit les mutations inutiles.

2°. Dans quelqu'ordre qu'on plice ces sept syllabes, jamais deux voyelles ne se rencontrent, ce qui est une grande commodité pour solfier des notes brèves. (M. de Castilhon.)

* Ces avantages ne sont pas les seuls que l'on trouveroit à changer la dénomination des notes de la gamme : ils ne sont pas même les plus importants ; & quoique plusieurs auteurs s'en soient occupés, il ne paroît pas qu'ils aient songé à tirer tout le parti convenable de cette idée, ni à en prévenir tous les inconvéniens. (Voyez *Bebisatio*.)

Lorsque l'Arretin Guido arrangea notre système actuel de musique, les six notes *ut re mi fa sol la* lui suffisoient au moyen des nuances (voyez ce mot) soit qu'il les ait prises dans l'hymne de Saint Jean *Ut queant laxis*, comme on le croit communément, soit qu'elles existassent déjà, suivant l'opinion de M. Poinson de Sivry, dans son *Origine des sociétés*. Comme la musique alors moduloit peu & que les modulations n'étoient point exprimées en solfiant, puisque toute note sensible s'appelloit *mi*, les noms des notes étoient véritablement indifférens. Depuis, on a senti le prodigieux embarras des nuances ; on s'y est soustrait par l'invention de la septième note *si*, de manière que la gamme s'est trouvée complète. Mais en abandonnant les nuances, on en conserva quelque chose : ce fut la méthode de chanter par transposition. (voyez ce mot) La gamme principale, quelle qu'en fût la tonique, étoit toujours celle d'*ut* en majeur, & celle de *la* en mineur ; de sorte que si le ton étoit *mi*, ce *mi* s'appelloit *ut*, & toutes les autres notes de l'échelle changeoient de nom de la même manière ; mais il en naissoit une grande confusion dans les idées. Le nom d'une note ne représentoit plus un son permanent & déterminé. Toutes les cordes de notre système musical pouvoient, tour à tour, porter le même nom. Cela étoit encore plus incommode pour les instrumens, car chaque position des doigts devant être représentée par le nom fixe d'une note, si ce nom varioit à chaque modulation, on ne savoit jamais où l'on en étoit. D'ailleurs, cette méthode obligeoit les lecteurs à

être également familiers avec toutes les clefs, ce qui rendoit l'étude de la musique beaucoup plus longue & plus difficile. On a donc renoncé à la transposition comme aux nuances ; mais il en reste un inconvénient auquel on n'a pas remédié, c'est celui de donner à des notes, en solfiant, un nom qu'elles ne doivent pas porter, d'appeller *ut*, par exemple un *ut dièze*, & dans cette progression chromatique,



de donner le même nom à deux sons fort différens.

Notre gamme a sept sons, mais chacun de ces sons peut être élevé d'un demi-ton mineur, par le moyen d'un dièze, ou baissé dans une proportion semblable par le moyen d'un bémol. C'est ce qui constitue l'échelle de vingt-un sons, seules divisions que puisse avoir l'octave. Or, chacun de ces sons a besoin d'un nom fixe pour être reconnu, & c'est un avantage que n'a point la méthode proposée au mot ci-dessus. Son auteur s'est contenté de substituer des syllabes à des syllabes, & les siennes, nées d'un pur caprice, n'ont sur les premières que le petit mérite d'éviter les hiatus. La méthode proposée au mot *Rebitutio* seroit plus avantageuse en ce qu'elle donne des noms à une plus grande quantité des sons de l'échelle ; mais elle a le défaut d'être peu sonore, désagréable à prononcer, & d'être, comme l'autre, entièrement arbitraire ; de sorte que les musiciens habitués aux noms d'usage se détermineroient avec peine à les quitter pour d'autres qui n'y ont aucun rapport, & à faire une nouvelle étude pour apprendre à solfier. D'ailleurs, puisque *Daniel Hister* a inventé des noms pour les notes naturelles & pour les notes dièzées, pourquoi n'en a-t-il pas donné de même aux notes baissées par bémol ?

Nous proposerons ici une nouvelle nomenclature pour tous les sons de l'échelle, qui nous semble réunir tous les avantages que l'on desire, sans avoir aucun des inconvéniens qu'il falloit éviter. Nous pouvons assurer même, d'après l'expérience, qu'elle apprend à solfier avec beaucoup plus de facilité.

Les notes *ut re mi fa sol la si* nous serviront de base, & ce que nous en conserverons rendra nos nouveaux noms plus faciles à retenir.

Le défaut général de ces noms est d'être sourd & de produire des hiatus & des cacophonies, par le choc des voyelles ou des consonnes entre elles ; ne prenons donc de ces notes que leur consonne dont nous ferons l'initiale ; terminons chacune par une voyelle, & que cette voyelle soit toujours *a* pour les notes naturelles ; *e* pour les notes dièzées, & *o* pour les bémols : le son *a* est ouvert & so-

nore, il rendra le solfège facile & brillant. Le son *e*, par son élévation, peindra en quelque sorte l'image du dièze, comme le son obscur & couvert de l'*o*, celle du bémol.

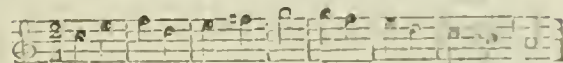
Ainsi avec le *t* qui termine l'*ut* & qui commencera le nouveau nom, nous aurons la syllabe *ta* ; *re* deviendra *ra* ; *mi* se changera en *ma* ; nous garderons *fa* tel qu'il est. Le *sol* s'appellera *sa*. Nous n'avons de même pour le *la* aucun changement à faire. Il en faut un pour le *si* ; nous ne pouvons l'appeller *sa*, puisque c'est le nom du *sol*. Nous sommes donc obligés de lui en donner un de fantaisie, & ce sera *ja*.

Ces syllabes *ta ra ma fa sa la ja*, représentant *ut re mi fa sol la si*, deviendront *te re me se se lé jé* lorsqu'elles auront un dièze ; & *to, ro, mo, fo, so, lo, jo*, lorsqu'elles auront un bémol.

Par ce moyen, loin d'obliger les musiciens d'oublier les sept noms de nos notes, la mémoire qu'ils en conserveroient les aideroit à retenir les nouveaux noms.

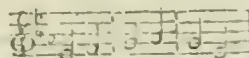
Si cette nomenclature étoit quelque jour adoptée, elle seroit disparoitre beaucoup d'équivoques & d'obscurités qui se rencontrent dans la musique à chaque instant.

Si vous avez à solfier un passage tel que les suivans :



les syllabes *ut mi fa re mi fa sol*, ni celles-ci *sol fa mi re ut si la*, n'avertissent point votre oreille des changemens de modulation qu'a subis ce passage ; elle en auroit le plus prompt sentiment avec les noms proposés, & l'on courroit moins de risque de chanter faux en employant pour ce passage les syllabes *ta ma fa ra ma se ta, sa sa ma ra ta jo la*.

Qu'on entende solfier ce passage :



avec les noms ordinaires *mi fa sol la sol mi*, on n'aura pas une juste idée du Ton ; on ne saura si c'est celui de *mi bémol*, ou celui de *mi* appelé par quelques musiciens *grand dièze*. Les mots *Christini, élisa*, obvient à cette incertitude, mais on ne peut les employer en solfiant. Les syllabes *ma fa sa lo sa mo*, dénuient toute équivoque. (Voyez au surplus le mot *solfier*.)

Cette manière de nommer les notes est simple, claire & précise. Elle est extrêmement facile à retenir. Un bon lecteur n'a pas besoin de plus de deux heures d'exercice pour s'habituer autant à ces noms nouveaux qu'aux anciens ; cependant nous doutons qu'elle soit adoptée, parce que ceux qui professent la musique ne méritent en gé-

aucun intérêt à la perfectionner. On ne connoît bien les difficultés d'un art que quand on les a surmontées, & alors il semble qu'on ne se soucie plus de les appanir. On croiroit diminuer le mérite de ses connoissances, en procurant aux autres plus de facilité à les acquérir. (*M. Framery.*)

BOMBIX, espèce de chalumeau des Grecs fort difficile à jouer, à cause de sa longueur; on le connoissoit déjà du tems d'Aristote, car ce philosophe en parle. Le *bombix* étoit fait d'une espèce de roseau appellé en latin *calamus*, d'où est venu probablement le mot françois *chalumeau*. Bartholin, au chap. 5 de son traité *De tibis veterum*, rapporte que quelques auteurs veulent que Pollux, dans son *Onomasticon*, donne à entendre que l'espèce de flûte appellée *bombix* avoit deux parties de plus que les autres; savoir, l'*olmos* & l'*enpholmie*. La première signifioit apparemment la bouche ou l'embouchure; la seconde, la partie de la flûte qui est au-dessous de la glotte, & la glotte même suivant Hesychius. Cette conjecture me semble fautive; car, comment imaginer que les autres flûtes n'eussent ni embouchure, ni glotte? Quelques écrivains prétendent que le *bombix* fut une espèce de roseau femelle dont on faisoit les glottes ou anches. (*M. de Castilhon.*)

BOMBO, *f. m.* Les italiens entendent par le mot *bombo*, la répétition d'une note sur le même degré; par exemple, lorsqu'au lieu de donner *ut* & de soutenir ce ton la valeur d'une blanche, on le fait entendre huit fois, comme s'il y avoit huit doubles croches. La voix fait le *bombo* par des coups de gosier très-doux; les instrumens à vent, en augmentant un tant soit peu le volume d'air à chaque double croche ou note brève; & les instrumens à cordes, en appuyant un peu l'archet à chaque division. Le *bombo* fait pour la voix & les instrumens ce que le tremblement fait pour l'orgue; ainsi c'est le même agrément qu'on appelloit autrefois *tremolo*. (Voyez *Tremblement*) Il est vrai qu'aujourd'hui l'on ne se sert plus du mot, mais la chose est restée, & on la marque par autant de notes différentes qu'on veut, toutes d'égale valeur & toutes couvertes d'une liaison ou chapeau; chaque note est de plus marquée d'un point au-dessus. (*M. de Castilhon.*)

BON, *adj.* **TEMS BON**. C'est le premier tems de la mesure binaire; le premier & le troisième de la mesure à quatre tems, & le premier de la mesure ternaire. Il est opposé au tems mauvais. L'usage les distingue aujourd'hui par les dénominations de tems fort & de tems foible. C'est sur le tems *bon* que doit se résoudre une dissonance préparée sur le tems mauvais. Remarquez que dans ce cas l'adjectif doit suivre le substantif, & qu'on ne pourroit dire le *bon tems* au lieu du *tems bon*. (*M. Framery.*)

BOUFFON, *Opéra BOUFFON*. C'est le titre que l'on donne à un certain genre de drame lyri-

rique, en opposition avec le genre sérieux. Cette dénomination est particulièrement en usage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames françois de ce genre s'appellent plus ordinairement Opéra-comiques.

Il ne nous paroît pas douteux que ce mot *buffon*, en italien *buffo*, ne vienne du mot latin *buffo* que l'on donnoit à ceux qui paroissent sur le théâtre avec les joues enflées pour recevoir des soufflets. Comme le but de cette action étoit de provoquer le rire, & comme le rire lui-même, lorsqu'il éclate après avoir été contraint quelque tems, produit ce gonflement des joues, d'où est née l'expression *bouffer de rire*, on a donné le nom de *buffon* à ceux qui faisoient métier d'exciter le rire, & aux ouvrages écrits dans la même intention.

Les drames de ce genre sont appellés en Italie, par les poètes, *dramma giocoso*, & par les musiciens *opera buffa*, ou *burletta*, c'est-à-dire, *œuvre bouffonne*; & il est assez bizarre que nous ayons adopté ce mot *opera* sans épithète, pour désigner un drame lyrique du genre sérieux, comme si c'étoit l'*œuvre* par excellence.

On peut juger de la différence essentielle qui se trouve entre les drames lyriques italiens & françois, d'après leurs dénominations diverses. Ces drames portent chez nous le titre d'*opéra-ballet*; *tragédie-opéra*; parce que dans les uns, la danse, qui devoit tout au plus y paroître comme accessoire, en fut souvent l'objet principal, & que nous avons tâché de conserver aux autres le ton & les formes de la tragédie. En Italie, où il n'est pas permis au poète d'ensanglanter la scène, on s'est contenté de désigner le genre noble par le mot de drame sérieux.

La même diversité se remarque dans les ouvrages du genre gai. Ceux que l'on fait en France tiennent beaucoup de la comédie. On y recherche des situations plaisantes, mais sans caricature; le dialogue doit en être simple, naturel, exciter plutôt le rire de l'esprit que celui de la déraison; & ces sortes d'ouvrages portent le titre d'*opéra-comiques*. En Italie, au contraire, on s'inquiète peu de la vérité, & même de la vraisemblance; plus le personnage, plus les situations s'en écartent, plus l'auteur approche de son but, celui de forcer le rire aux éclats; le ridicule est tout ce que l'on cherche, en prenant ce mot dans son acception propre. Aussi donne-t-on à un drame de ce genre le titre d'*opera-buffa*, que nous avons traduit par *opéra-bouffon*.

L'invention de l'opéra-bouffon, en Italie, ne date guère que du commencement de ce siècle. On commença par des scènes comiques à deux personnages, liées à peine entre elles par un fil très-léger, que l'on exécuta en place de ballet dans les entre actes des opéra sérieux: elles portoient alors le titre de *scene buffe*. Le fameux *Vinci* en fit un des premiers, & fut celui qui s'y distin-

gua le plus. Bientôt le succès de cette tentative engagea les auteurs à donner à ces scènes plus de consistance. L'intrigue en fut plus forte, plus suivie; on y employa jusqu'à trois & même quatre personnages; & ces ouvrages, toujours divisés en deux parties, s'appellerent *intermezzi*, intermèdes, eu égard à la place où on les exécutoit. C'est assurément une imagination bien antidramatique, de diviser ainsi une action par une action tour-à-fait étrangère; c'étoit avoir bien envie d'anéantir l'intérêt de la grande pièce, que de la couper ainsi par un nouvel intérêt.

Quoi qu'il en soit, ce genre plut beaucoup, parce qu'il donnoit l'occasion de varier extrêmement les tons & les formes de la musique. Nous osons avancer, sans crainte d'être contredits, que l'*opéra bouffon* est celui que les compositeurs italiens ont le plus perfectionné. La raison en est sensible. L'expression noble est beaucoup moins variée que l'expression comique: l'*opéra bouffon* peut traiter les mêmes passions que l'*opéra sérieux*, la tendresse, la douleur, la colère; mais la gaieté, cette passion si féconde, mais les tableaux, les situations, les caricatures même qu'elle amène, sont interdites à ce dernier.

Une autre circonstance qui a déterminé encore plutôt la perfection du style comique, c'est l'imperfection des chanteurs destinés à l'exécuter. Quand un virtuose italien est parvenu dans son art à un certain degré de mérite & de célébrité, le genre sérieux est celui auquel il se consacre. L'agilité du gosier, la variété des tournures, une expression momentanée, circonscrite dans un passage ou tout au plus dans l'étendue d'un morceau, voilà tout ce qu'il cherche. Il n'est pas capable de faire le moindre sacrifice à l'action dramatique; aussi mauvais acteur qu'il est chanteur excellent, son orgueil ne lui permet pas de croire qu'il lui reste rien à faire, ni d'écouter aucun conseil, & le peuple ébloui de ses tours de force, en le comblant d'applaudissemens, le dispense de cultiver un autre talent. Voilà les sujets pour lesquels les compositeurs italiens sont obligés d'écrire dans le genre noble; & loin de pouvoir en obtenir une expression continue, il faut qu'ils immolent tout ce qu'ils ont d'aine au désir que ces chanteurs ont de briller: delà cette monotonie qu'on reproche souvent aux airs sérieux. Ce sont les chanteurs eux-mêmes qui en ont prescrit le ton, la forme, & quelquefois les passages.

Dans le genre *bouffon*, au contraire, les chanteurs moins habiles, moins célèbres, & par conséquent moins insolens, se soumettent davantage à la subordination qu'ils doivent au compositeur. Celui-ci, plus libre à l'égard des voix, se livre davantage à l'orchestre. C'est dans ce genre d'ouvrage que les maîtres ont su tirer de la symphonie des effets si beaux & si variés. C'est là que, n'étant point forcés de sacrifier à l'orgueil des deux premiers sujets le talent de tous les autres, ils

ont pu faire de ces morceaux où les scènes en se succédant par des incidens multipliés & rapides, changent de style, de caractère; où le dialogue s'enchaîne avec esprit & avec art, & où tous les personnages, quelquefois rassemblés, sont succéder aux graces de la mélodie ce que l'harmonie a de plus imposant; ces finals, en un mot, l'une des plus belles inventions de l'art lyrico-dramatique, cette source inépuisable d'effets & de contrastes, auxquels le genre noble se refuse presque toujours. (Voyez *final*.)

Quoiqu'on n'eût pas encore cette ressource dans les premiers intermèdes, à cause du peu d'acteurs qu'on y employoit; on peut voir dans ceux qui sont venus jusqu'à nous, comme la *serva padrona*, la *zingara*, & d'autres, tout ce que ce genre avoit déjà d'agréable. *Leo*, *Pergolesi*, *Haffé* le saxon, plus excellent encore, s'y firent un nom immortel. Peu à peu les moyens s'étendirent, on multiplia les personnages; & ce fut alors qu'un homme, peu connu parmi nous, mais d'un génie original & fécond, que *Logroscino* donna la véritable idée de ce que pouvoit devenir cette espèce d'ouvrage. Ce fut lui qui, le premier, imagina de terminer chaque acte par un morceau où le motif, établi d'abord par une voix seule, se développoit ensuite à deux, à trois, à quatre, coupé sans cesse par des chans nouveaux, sans cesse ramené sous toutes les formes de la mélodie & de l'harmonie, & finissoit par devenir la matière d'un chœur du plus grand effet.

Enfin, ce genre parut atteindre son degré de mérite en 1760. lorsque M. Piccini donna la *Buona figliuola*. M. Goldoni, qui réformoit en Italie la comédie parlée, crut pouvoir étendre ses améliorations jusques sur les *opéra bouffons*, & substituer à des caricatures dénuées de liaison & de vraisemblance, une intrigue raisonnable qui réunît l'intérêt à la gaieté, dont les caractères fussent vrais, & où les personnages destinés à exciter l'attendrissement fussent exempts de ce ridicule qu'il répandit sur les autres. M. Piccini comprit & seconda parfaitement ses intentions. Il distingua le caractère de ses acteurs par le style de ses airs, & fut allier, sans disparate, le pathétique le plus touchant aux gentillesces de la gaieté. Les finals n'en avoient pas encore cette variété de mouvemens & de situations qu'on leur a données depuis, & qui les rendent si admirables; mais c'est au même M. Piccini que cette invention est due: & ce fut cette même année 1760, sur le théâtre de Naples, qu'il l'exécuta pour la première fois, comme on peut le voir au mot *final*.

La *Buona figliuola*, qui parut sur les théâtres d'Italie plus souvent qu'aucun autre ouvrage, servit long-temps, pour les paroles & pour la musique, de modèle à tout ce qu'on écrivoit. Il y a un sommeil dans la *Bonne fille*: par-tout on voulut avoir un sommeil. Les personnages y sont égarés dans une forêt: par-tout encore cette situation a été copiée, &c. Heureux, dit Voltaire, l'ouvrage dont quel-

ques phrases passent en proverbe. Heureux aussi sans doute celui qui fait époque & amène la perfection de l'art. C'est un honneur qui en dû à la *Buona figliuola*.

C'est à l'opéra bouffon italien que nous devons la plupart des révolutions arrivées dans notre musique. Il parut en France au commencement de ce siècle, & ne produisit guère que des querelles sur la prééminence des deux musiques. Il y revint vers 1750; & en excitant les mêmes querelles, il fit naître au moins quelques fruits. On imagina d'adapter des paroles françaises à cette musique ravissante, malgré l'opinion de Rousseau qui prétendoit que la mélodie italienne ne s'accommoderoit jamais du rythme français. Les expériences heureuses que l'on fit l'obligèrent de convenir que cette tentative pourroit réussir dans le genre comique; & depuis, le succès d'*Orphée*, d'*Iphigénie* & d'*Alceste*, lui prouva que dans les deux genres il avoit eu également tort.

La Servante-Maitresse, la Bohémienne, & quelques autres ouvrages traduits & parodiés, réussirent assez pour engager les auteurs français à travailler dans le même style. M. Dauvergne fit les *Troqueurs*, pièce dans laquelle la mélodie italienne, ainsi que la forme des morceaux, est assez bien imitée; mais on sentit de bonne heure que ces sortes d'ouvrages exigent un dialogue où puissent briller tour à tour l'esprit, le naturel, la naïveté. Or, toutes ces qualités & la monotonie du récitatif vont mal ensemble. On retrancha donc le récitatif; & malgré l'assemblage bizarre de la parole & du chant se succédant sans cesse, il faut convenir que l'opéra comique y a beaucoup gagné. Cette disparité, à laquelle on s'est bientôt accoutumé, a cessé d'être choquante; & la scène plus piquante, plus vraie, plus susceptible de développemens, s'est animée d'un intérêt dont l'auroit privée le récitatif. L'italien Duni fit alors des opéra-comiques dans la forme actuelle, sur le modèle, au récitatif près, de ceux de son pays, & son exemple fut suivi par les compositeurs nationaux.

Le degré de perfection qu'ils acquirent fit croire que le style noble pouvoit subir la même révolution. M. Philidor la tenta en donnant son *Erneste*; mais elle ne fut bien consolidée que par les ouvrages de M. Gluck, & des maîtres italiens qui vinrent à l'appui.

Lorsque les bouffons italiens furent appelés à Paris, en 1779, ils n'apportèrent aucun changement au style de notre musique, mais ils servirent au moins à en étendre, à en assurer le goût; cependant à aucune des trois époques ce spectacle n'a pu s'y soutenir. Ce n'est que depuis l'entreprise de 1789, époque à laquelle nous écrivons, que le succès de ce genre paroît tout-à-fait assuré; encore ne croyons nous pas qu'il soit susceptible d'un établissement fixe & durable. Le français, très exercé

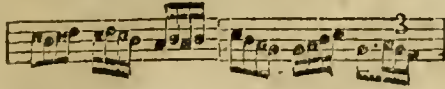
dans l'art dramatique, possède à cet égard un goût très-délicat. Il ne pourroit jamais se plaire aux plaisanteries basses, exagérées, aux bouffonneries absurdes des italiens. Les beautés de la musique, à laquelle il est naturellement peu sensible, ne sont pas suffisantes pour les lui faire supporter. La différence des langues est encore un grand obstacle. On ne s'amuse pas long-tems de ce qu'on n'entend pas, & l'état actuel de notre musique est assez avancé, ou du moins donne assez d'espérance, pour la préférer à une musique même beaucoup mieux exécutée, dans un idiôme étranger. Les partisans de l'opéra italien en France sont très-ardens, très-enthousiastes, mais ils ne sont pas nombreux; & pour qu'un théâtre prospère, il ne suffit pas qu'on le vante, il faut qu'on y abonde. Les chanteurs italiens sont très-chers, & ce n'est pas avec des éloges qu'on peut espérer de les payer. Nous croyons toujours que la seule manière de réussir dans une entreprise semblable, est de la faire dans un local commode mais peu vaste, & qui puisse être toujours rempli; & de n'avoir les bouffons que trois ou quatre mois de l'année au plus. En ne les appelant ainsi que pour une saison, le goût des amateurs sera satisfait sans être rassasié. La privation qu'ils en éprouveroient pendant quelque tems ne serviroit qu'à leur en faire mieux sentir le mérite; c'en seroit assez pour former le talent de nos chanteurs & de nos jeunes compositeurs en leur offrant de bons modèles, & nous jouirions, dans cet espace, de tout ce que l'Italie, pendant toute l'année, auroit produit d'excellent. (*M. Framery.*)

BOUFFON, signifie encore le rôle comique d'une œuvre bouffonne en Italie. Il y a ordinairement dans chaque *burletta* un rôle d'homme & de femme sérieux, *parte serie*; ce sont les rôles nobles: un premier bouffon & une première bouffonne; *primo buffo* & *prima buffa*; les autres sont des bouffons du second ordre. Ce premier bouffon est, ou un *tenor*, ou plus ordinairement une basse. Le meilleur bouffon que l'on ait entendu en 1779 est il signor Caribaldi. C'étoit un *tenor*. Nous en avons deux maintenant, en 1790, au théâtre de Monsieur, qu'on peut regarder comme le meilleurs de l'Italie. Ce sont deux basses. L'un, il signor Rafanelli, a le jeu le plus comique, le plus vrai, l'intelligence la plus parfaite qu'on ait peut-être jamais vue sur aucun théâtre: l'autre, il signor Mandini, moins extraordinaire comme acteur, a de plus le mérite d'être un chanteur excellent.

Quoique le rôle bouffon, dans un opéra italien, soit toujours ridicule & même grotesque, cela n'empêche pas qu'il ne soit marqué ou comte, & presque toujours l'amant préféré. En France c'est tout le contraire, un amant ridicule, loin d'intéresser, n'excite jamais que le mépris. (*M. Framery.*)

BOULE. Quelques musiciens nomment *boule* ce que Brossard appelle *groupe*. (*M. de Castillon*) & BOULE, *s. f.* On appelloit autrefois ainsi un *groupe*

groupe de plusieurs notes liées, montant ou descendant par degrés diatoniques, de la manière suivante.



Cela s'appelle aussi *groupe* & *buisson*. (M. Framery.)

BOUQUIN. CORNET A BOUQUIN. est un instrument grossier dont se servent les pâtres dans quelques provinces pour rassembler leurs troupeaux. On l'employoit autrefois dans les orchestres : les Italiens les nommoient *Cornettino*. On y a suppléé par les hautbois. (M. Framery.)

BOURDON. Basse-continue qui raisonne toujours sur le même ton, comme sont communément celles des airs appelés *musettes*. (J. J. Rousseau.)

* C'est plutôt le nom des tuyaux ou cordes d'instrumens qui donnent toujours le même son dans le grave, comme dans les musettes, les vieles, &c. (Voyez *casto solo*, *pédale*.)

Les anciens avoient une espèce de *bourdon* qui soutenoit le chant en faisant sonner l'octave & la quinte : *bourdon*, où se trouvoit aussi la quarte par la situation de la corde du milieu, comme on l'apperçoit aisément. Les anciens ne nous ont rien laissé par écrit touchant ces sortes de *bourdons*. (M. de Castillon.)

BOURRÉE. *f. f.* Sorte d'air propre à une danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette province. La *bourrée* est à deux temps gais, & commence par une noire avant le frappe. Elle doit avoir, comme la plupart des autres danses, deux parties, & quatre mesures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'air, on lie assez fréquemment la seconde moitié du premier temps & la première du second, par une blanche syncopée. (J. J. Rousseau.)

BOUSELIK. *f. m.* C'est le nom de l'un des modes arabes. Les compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art. Hussein Bigra, roi de Perse, préféroit les trois modes *Boujelik*, *Huseind* & *Hispahan* à tous les autres. (M. Framery.)

BOUSSOLE harmonique. Voyez **PLANISPHERE**.

BOUTADE, *f. f.* Ancienne sorte de petit ballet qu'on exécutoit, ou qu'on paroissoit exécuter, impromptu. Les musiciens ont aussi quelquefois donné ce nom aux pièces ou idées qu'ils exécutoient de même sur leurs instrumens, & qu'on appelloit autrement *caprice*, *fantaisie*. (V. ces mots.) (J. J. Rousseau.)

BRAÇIO ou **BRAZZO**, ou chez quelques étrangers *Brax*.

C'étoit autrefois des instrumens à archet qui répondoient à nos haute-contre, taille & quinte de violon. On les distinguoit par 1°, 2°, 3°, &c. (M. Framery.)

BRAILLER. *v. n.* C'est excéder le volume de sa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au lutrin les marguilliers de village, & certains musiciens ailleurs. (J. J. Rousseau.)

Musique. Tome I,

BRANLE. *f. m.* Sorte de danse fort gaie qui se danse en rond sur un air court & en rondeau; c'est-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque couplet. (M. de Castillon.)

BRAVO! exclamation que nous avons empruntée des Italiens, & qui nous sert aujourd'hui, comme à eux, pour exprimer l'admiration due à un artiste qui excelle dans son art. C'est un applaudissement vocal, qui n'est quelquefois pas plus juste que l'autre. Le mauvais goût & l'esprit de parti, avec de forts poumons & des mains robustes, ont pu souvent couvrir & étouffer la désapprobation moins bruyante du goût impartial : mais celui-ci l'emporte à la longue; & ce qu'une fois il a désapprouvé n'en est pas meilleur pour être étayé par tous les *bravo* du monde.

Au théâtre lyrique le *bravo* s'adresse tantôt au chanteur, tantôt au compositeur, quelquefois à tous les deux & jamais au poète.

Au théâtre françois, l'acteur & l'auteur l'obtiennent ou séparément ou à la fois.

A l'un comme à l'autre théâtre il ne seroit pas mal d'y mettre quelque distinction. C'est ce que font assez malignement les Italiens. En certaines occasions, & avec un certain accent, *bravo maestro*, veut quelquefois dire chez eux que l'acteur est mauvais, mais que la musique est bonne. Le *bravo* joint au nom de l'acteur ou de l'actrice signifie aussi quelquefois que le jeu & le chant réussissent, & que la musique déplaît.

Ils l'employent plus malignement encore lorsqu'un compositeur en a visiblement pillé un autre, & qu'ils s'apperçoivent du larcin. Que dans un opéra nouveau par exemple, ils reconnoissent quelque motif de la *Buona Figliola*; un *bravo Piccinnibien* appliqué, apprend au plagiaire qu'il est pris sur le fait.

On a étendu l'usage du *bravo* sur beaucoup de choses étrangères à la musique, & même aux arts. Un mot heureux, un action d'éclat, un parti pris au gré du public dans quelque affaire importante, un discours non médité sur les matières les plus graves, tout ce qui réussit enfin, reçoit par des *bravo* le certificat de son succès.

Il est bon de remarquer que ce mot doit garder en France, comme en Italie, sa propriété adjectivive : qu'ainsi en applaudissant un homme on doit dire *bravo*, & *brava* si c'est une femme. Il faut sur tout y prendre garde quand on s'adresse à des artistes Italiens. Pour flatter leur amour-propre, il ne faut pas choquer leurs oreilles.

Enco e une petite observation. La première syllabe de ce mot est très-longue, & la dernière très-courte. On ne manque pas, dans nos parterres françois, de faire ordinairement tout le contraire. On glisse rapidement sur la première syllabe pour appuyer fortement sur la dernière. Au lieu de *bravo*, *brävö*, on s'égoille à crier, au grand déplaisir des oreilles italiennes, *brävö, brävö!* (M. Grégoire.)

Pour compléter l'article précédent, nous rapportons la lettre d'un amateur qui a paru dans une feuille périodique, & qui, sur un ton gai, donne des leçons utiles.

Aux Amateurs des spectacles.

J'ai recours, mes concitoyens, au journal de Paris, pour vous faire, le plus secrètement possible, une observation dont sans doute vous me saurez gré. Vous êtes dans l'usage, depuis une douzaine d'années, de témoigner votre satisfaction aux spectacles, lorsqu'elle est extrême, par des *bravos*, qui, je crois, ont commencé avec les ouvrages de l'immortel Gluck. Jusqu'ici je n'ai trouvé d'autre inconvénient à cela, que d'avoir les oreilles étourdies par des enthousiastes à froid, qui s'acquittoient de leur commission à la satisfaction de leurs mandataires. La reconnaissance est un sentiment respectable. Vous avez depuis cinq mois un théâtre italien, où les amateurs de musique ultramontaine, ceux qui font semblant de l'être, & ceux qui sont soudoyés pour le paroître, ont transporté leurs *bravos*. Là, soit que vous soyez enchantés par Rose, Hèbé, Usignuolo, Balletti, ou égayés par la vérité du comique de Rafanelli, vous vous écriez en chœur *bravo*. Oh! cela n'est pas bien; & voici pourquoi: notre bon Moliere vous a conservé dans la Comtesse d'Escarbagnas, la première règle de Jean Despautere (*omne viro soli quod convenit esto virile.*) Eh bien, mes chers concitoyens, cette règle, qu'un grand nombre de vous a arrosée de larmes provoquées par des applications de Bouleau, est violée par votre *bravo* que vous croyez un adjectif italien, tandis que c'est ou un substantif, qui signifie un *fier-à-bras*, un *coupe-jarret*; ou un adjectif qui répond à *habile*, *mâle*. Ouvrez le dictionnaire de la Crusca, & vous n'y trouverez point *bravo*, pour dire *bien*, mais *bravamente*, que l'académie de la Crusca a rendu par *s'élevé* ou *fortiter*, (*avec beaucoup d'habileté*, ou *fortement*;) or, vous voyez, mes chers concitoyens, que Mademoiselle Balletti, qui, lorsqu'elle vous a enchanté, vous entend crier *bravo*, doit craindre qu'il ne se soit fait en elle quelque métamorphose, dont vous seuls vous apercevez; ce qui doit lui causer de l'inquiétude, car vous conviendrez qu'elle est bien comme elle est. Après cela, si elle chante un duo, & qu'elle n'entende crier que *bravo*, elle doit penser qu'elle a mal chanté, & que la satisfaction que vous témoignez à son camarade mâle, est une forme de galanterie françoise, sous laquelle vous cachez votre improbation; & ce n'est pas là sans doute votre intention. Pour en finir, je vous prie donc de vous souvenir qu'au singulier *bravo* est le masculin, & *brava* le féminin, comme *bravi* & *brave* le sont au pluriel. Vous voilà bien endoctrinés, & j'espère que dorénavant vous n'offenserez plus, par des solécismes, les oreilles de ces *bravi* ultramontains, qui affectent si délicieusement les vôtres.

Un Dilettante de l'académie des Arcades,

BRAVOURE. (Air de) Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, & destinés pour l'ordinaire à faire briller l'habileté du chanteur.

C'est-là même en italien le vrai sens du mot *bravura*, qui vient de *bravo*. L'adjectif *bravo* signifie habile, excellent dans un art ou dans une profession quelconque. Le substantif *bravura* est l'habileté, l'excellence; & l'*aria di bravura* un air qui exige & qui prouve dans un chanteur cette excellence & cette habileté.

Il ne faut pas croire cependant que ce soit toujours l'unique emploi de ces sortes d'airs; ils servent quelquefois à l'expression, & l'on ne peut nier par exemple que l'air de *bravoure* placé par M. Gluck à la fin du premier acte de son Orphée, n'exprime parfaitement l'espérance courageuse de l'époux d'Euridice.

Ces airs sont tous aujourd'hui d'un mouvement vif; mais dans l'origine les airs lents étoient assez souvent coupés par des roulades ou passages *di bravura*. Plusieurs morceaux des anciens maîtres, de Porpora, de Vinci, & de Haffé ont des roulades très-longues, & n'en sont pas moins ou plutôt n'en sont que plus touchans.

Il ne faut jamais oublier qu'indépendamment des vers la musique est par elle-même un langage: le personnage qui l'emploie est sensé chercher à donner aux paroles qu'il prononce l'accent le plus expressif; ne pouvant trouver dans la déclamation parlée rien qui le satisfasse, il le quitte pour une déclamation plus puissante, qui est le chant; déclamation tissée de sons appréciables, & dans laquelle se déploie tout le charme de la voix humaine.

Si ce personnage veut toucher & attendrir. s'il éprouve lui-même de l'attendrissement & de l'émotion, il peut atteindre à un tel degré d'expression musicale, que se fiant désormais sur l'accent de sa voix, il quitte le langage articulé, & que sa voix devenue plus libre, continuant sans paroles une phrase de musique dont le désir d'ajouter au sens des paroles lui a fourni les premiers traits, n'en soit que plus pénétrante & n'en exerce que mieux son empire.

Ainsi dans le bel air de Haffé,

*Se il mio duol, se i mali miei
Se diceffi il mio periglio,
Ti farei cader dal ciglio
Qualche lagrima per me.*

Hypermneste après avoir donné à chaque mot, à chaque syllabe des trois premiers vers les inflexions les plus touchantes que sa douleur peut lui dicter, cesse de parler en chantant, au quatrième vers: elle s'arrête, elle se complaint tristement sur la première syllabe de *lagrima*; ses sons liés, soutenus, modulés avec un art qui paroît dicté par la nature, vont émouvoir les fibres les plus secrètes

du cœur; e'le épuise, pour ainsi dire, toutes ses ressources vocales, & ne reprend la parole que lorsqu'elle a produit tout son effet.

Et qu'on n'aille pas croire qu'elle choisisse le mot *lacrime* parce qu'il signifie *larmes*, & pour peindre en quelque sorte la chute des pleurs: cela feroit puéril, & indigne du grand maître qui la fait parler. Mais ce mot triste est en même temps un mot sonore; sa voix s'y trouve à l'aise, elle y forme un son si tendre que l'on peut croire qu'éprouvant elle-même l'illusion qu'elle nous cause, elle oublie tout langage vulgaire. pour cette langue idéale & divine qui ne consiste pas dans une suite de mots, mais dans une suite de sons.

On voit par là que ce qui fait au compositeur une loi de ne placer une roulade que sur une syllabe favorable, sur un *a*, sur un *é* ouvert, ce n'est pas seulement parce que produisant un son plus agréable, elle fera plus de plaisir à l'auditeur, ni parce que le chanteur l'exécutera plus facilement, c'est sur-tout parce que cette facilité même, invitant à s'y arrêter, rend la roulade plus vraisemblable en même temps qu'elle est plus aisée à faire & meilleure à entendre.

On ne met plus guère dans les airs lents de passages assez longs pour mériter le nom de roulades. Ce sont de simples prolations, mais qui lorsqu'elles sont placées à propos & bien rendues, ajoutent beaucoup à l'expression.

On peut citer pour exemple un passage du charmant air de Didon:

Ah! que je fus bien inspirée!

Didon, qu'il faut toujours se figurer reine d'un pays où le chant est un langage, après avoir employé les accents les plus tendres, pour rendre ces paroles:

O digne fils de Cythérée,
Combien je rends grâce à l'amour!

répète *combien je rends grâce* avec une inflexion si passionnée, que se livrant, dans un sentiment différent, à la même illusion qu'Hypermeestre, elle n'exprime plus que par une modulation inarticulée l'enchantement qu'elle éprouve.

Dans les airs vifs & brillans, qui sont à proprement parler les airs de *bravoure*, les roulades contribuent aussi à l'expression de la joie, de l'espérance, quelquefois même du courage, de la colère & de la menace. Enfin loin que dans un air les roulades détruisent l'expression des passions, il faut que le personnage soit agité d'une passion vive, pour que les roulades soient vraisemblables & naturelles.

C'est le courage, l'espérance & l'amour d'Orphée qui lui inspirent ces passages brillans dans l'air que j'ai déjà cité.

C'est la joie & le bonheur qui disent à Médor le bel air de *bravoure* qui termine le second acte de Roland. On a dit une chose ridicule quand on a reproché à M. Piccini d'avoir placé ses roulades sur le mot *naufnage*.

Voilà, disoit-on, une belle manière de dépeindre un naufrage, que des passages & des traits de *bravoure*! ni lui ni Médor ne songeoient à peindre le naufrage, mais la joie d'en être échappé. C'est sur le vers

L'amour m'a sauvé du naufrage

que se termine & s'appuie tout le sentiment de l'air. C'est-là l'idée où toutes les autres abominent. C'est en prononçant ce vers qu'éclate toute la joie d'un amant heureux; & dès que sa voix se trouve assez à l'aise pour peindre toute seule ce qu'il ne croit plus pouvoir exprimer par des paroles, il cesse de parler & ne rend qu'avec plus d'énergie l'exécès, & pour ainsi dire, la surabondance de son bonheur.

On peut appliquer cette interprétation à presque tous les bons airs de *bravoure*; ceux qui sont réellement invraisemblables & déplacés, sont ceux dont les vers ne contenant qu'une idée froide, une comparaison, une maxime, ne supposent pas dans le personnage une illusion assez forte pour s'abandonner ainsi à une expression purement idéale. Ils ne servent véritablement alors qu'à faire briller le talent du chanteur; mais dans ce cas même les grands maîtres Italiens savent y répandre tant d'imagination & d'éclat; ils créent des motifs si brillans, ils les entremêlent de passages si propres à la voix du virtuose qu'ils employent; ils y sèment avec tant de profusion toutes les richesses & le luxe de leur orchestre, que la raison s'oublie, laisse aux sens tous leurs plaisirs, & souvent même les partage.

On a fait en France de grands reproches aux compositeurs italiens sur ces airs de *bravoure*, dont en effet ils ont extrêmement abusé. Mais on les a tous mis dans la même classe, & l'on a eu très-grand tort. Les exemples précédens suffisent pour le prouver. Je pourrois y en ajouter mille; mais ce détail seroit ou inutile ou superflu.

On est quelquefois en droit de blâmer ces fautes éclatantes, mais ce qui prouve qu'on n'y est pas d'en parler avec mépris, c'est qu'on a souvent la fantaisie de les imiter & qu'on y réussit fort mal, à moins qu'au lieu d'imiter on ne copie.

Si un bel air de *bravoure* est souvent un péché en musique, c'est du moins un de ces péchés aimables qui sollicitent l'indulgence, & qu'il n'est pas donné à tout le monde de commettre. Leurs censeurs les plus sévères, c'est-à-dire ceux du métier, ont senti plus d'une fois qu'il seroit doux, mais qu'il n'est pas facile de pécher ainsi. (*M. Ginguené.*)

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes musiques au dessus de la note qui finit une phrase ou un air, pour marquer que cette finale doit être coupée par un ton bref & sec, au lieu de durer toute sa valeur. (*Voiez Course.*) Ce mot est maintenant inutile, depuis qu'on a un signe pour l'exprimer. (*J. J. Rousseau.*)

BREVE. *f. f.* Note qui passe deux fois plus vite que celle qui la précède: ainsi la noire est *brève*

après une blanche pointée, la croche après une noire pointée. On ne pourroit pas de même appeler *brève* une note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainsi la noire n'est pas une *brève* après la blanche simple, ni la croche après la noire, à moins qu'il ne soit question de syncope.

C'est autre chose dans le plain-chant. Pour répondre exactement à la quantité des syllabes, la *brève* y vaut la moitié de la longue. De plus, la longue a quelquefois une queue pour la distinguer de la *brève* qui n'en a jamais ; ce qui est précisément l'opposé de la musique, où la ronde, qui n'a point de queue, est double de la blanche qui en a une.

BRÈVE est aussi le nom que donnoient nos anciens musiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de note que nous appellons *quarrée*. Il y avoit deux sortes de *brèves* ; savoir, la droite ou parfaite, qui se divise en trois parties égales & vaut trois rondes ou semi-brèves dans la mesure triple ; & la *brève* altérée ou imparfaite, qui se divise en deux parties égales, & ne vaut que deux semi-brèves dans la mesure double. Cette dernière sorte de *brève* est celle qui s'indique par le signe du C barré, & les Italiens nomment encore *alla brève* la mesure à deux temps fort vites, dont ils se servent dans les musiques *da Capella*. (Voyez *alla brève*.) (J. J. Rousseau.)

* Il est bon de donner, à ceux qui veulent connoître l'état ancien de la musique, un plus grand détail de la bizarrerie de ses loix.

Les différentes valeurs des notes, comme la maxime, la longue, la *brève*, qu'on appelloit aussi *note quarrée* à cause de sa forme, la semi-*brève*, n'avoient de valeur déterminée que par ce qu'on appelloit le *moëf*, le *mœuf*, le *temps* & la *prolation*. Le mœuf servoit à marquer la valeur de la maxime, de la longue & de la *brève* ; le temps, de la *brève*, & de la semi-*brève* ; & la *prolation*, de la semi-*brève* & de la minime.

Le mœuf étoit majeur ou mineur, parfait ou imparfait. Il étoit parfait lorsqu'il avoit rapport à la mesure ternaire, & imparfait lorsqu'il se rapportoit à la mesure binaire. (Voyez *Binaire*.)

Le mode ou mœuf majeur parfait se marquoit après le cercle O par trois lignes perpendiculaires qui traversoient trois espaces, & par trois autres lignes qui n'en traversoient que deux, & cela signifioit que la maxime valoit trois longues. Le mœuf imparfait se marquoit, après le demi-cercle, par deux lignes de chaque espèce, & la maxime ne valoit alors que deux longues ou huit mesures.

Le mineur, qui ne se marquoit que par une ligne de trois espaces s'il étoit parfait, & de deux s'il étoit imparfait, donnoit à la longue la valeur de trois brèves dans le premier cas, & de deux dans le second. Voyez planches de musique, fig. 41.

La *brève* étoit une des notes appellées *totales*, parce qu'elle valoit deux mesures. On nommoit *partiales* ou *partielles*, celles qui ne remplissoient qu'une partie de la mesure.

Quand on écrivoit à la tête d'un morceau ces mots *alla brève*, cette *brève* ne valoit que deux temps qui se battoient fort vite.

Les *brèves* étoient susceptibles de liaison, en italien *legatura*, c'est-à-dire qu'on les plaçoit très-près l'une de l'autre, mais sur différens degrés pour une seule syllabe.

Les *brèves* étoient distinguées en *brève* simple, *brève* à queue, & *brève* noircie, *oscurata*.

Quand les simples alloient en montant, elles valoient deux mesures ; quand elles descendoient elles en valoient quatre, s'il n'y en avoit que deux. Mais lorsqu'il y en avoit trois ou quatre de suite, la première & la dernière valoient les quatre mesures, & celles du milieu n'en valoient que deux.

Quand on leur ajoutoit une queue, ce qui ne se faisoit qu'à la première du groupe, si cette queue étoit en haut, de cette manière □ les *brèves* ne valoient qu'une mesure, tant en montant qu'en descendant : elles en valoient deux, si la queue étoit en bas □.

Enfin lorsqu'elles étoient de différentes couleurs, c'est-à-dire, l'une vide & l'autre pleine ou noircie, la *brève* blanche ou vide valoit une mesure, & la seconde une *blanche* pointée, c'est-à-dire un tems & demi.

Ce n'est pas tout ; lorsqu'il y avoit plusieurs *brèves*, liées ou non, elles valoient toutes chacune trois tems de la mesure triple, jusqu'à ce qu'il vint une ronde ou deux blanches, car alors la *brève* qui la précédoit ne valoit que deux tems auxquels la ronde ou les deux blanches servoient de complément.

Lorsque plusieurs *brèves* étoient ensemées entre deux rondes, ou entre les marques de silence qui leur correspondent, la première & la dernière ne valoient que deux tems.

Ceux qui n'auront pas bien compris comment une figure de note qui vaut deux mesures, n'est pourtant souvent considérée que comme valant deux tems ou trois tems, apprendront aux mots *binaire*, *triple*, que la ronde étoit le signe distinctif d'une mesure, mais qu'il y avoit des mesures qui contenoient un assez grand nombre de rondes, & que ce qu'on appelloit *mesure*, n'étoit qu'une partie de la durée que nous comprenons par cette dénomination.

Quand on considère au milieu de quel cahos notre musique est née ; de combien d'entraves, de reg'es obscures, incohérentes, arbitraires, cet art a dû s'affranchir pour arriver à l'état où nous le voyons aujourd'hui, on ne peut s'empêcher d'espérer que, malgré la résistance de ceux qui le pratiquent, il parviendra un jour au degré de clarté, de simplicité qui lui est nécessaire, & qu'il seroit fort aisé de lui donner. (M. Framery.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS : tout cela se dit, en musique, de plusieurs notes que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, ou pour faire briller la légèreté

son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou mauvais goût d'un musicien, que le choix & l'usage qu'il fait de ces ornemens. La vocale françoise est fort retenue sur les *broderies*: elle le devient même davantage de jour en jour, & si l'on excepte le célèbre Jéjyote & mademoiselle Fel, aucun acteur françois ne se hasarde plus au théâtre à faire des *doubles*; car le chant françois ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable enco:e depuis quelques années, ne les comporte plus: les Italiens s'y donnent carrière; c'est chez eux à qui en fera davantage, émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant, l'accent de leur mélodie étant insensible, ils n'ont pas à craindre que le vrai chant disparoisse sous ces ornemens que l'auteur même y a souvent supposés.

A l'égard des instrumens, on fait ce qu'on veut dans un *solo*, mais jamais symphoniste qui *brode* ne fut souffert dans un bon orchestre. (J. J. Rousseau.)

* Cet article, écrit depuis long-temps, & lorsque Rousseau n'étoit plus au courant de la musique, manque aujourd'hui de vérité à quelques égards.

1°. De ces trois mots il n'y a que le premier qui soit resté en usage. On a substitué aux autres ceux de *passages*, *petites notes*, *notes de goût*.

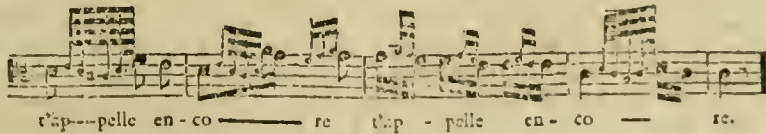
2°. La vocale françoise n'est plus aussi sobre de *broderies*, & si l'on n'en fait pas davantage, ce n'est guère la musique, ni même le talent des chanteurs qu'il en faut accuser. Dans le nouveau style de chant que la dernière révolution musicale a fait adopter au théâtre, sur-tout à celui de l'opéra, on a cru devoir tout sacrifier à la rapidité

de l'action & à l'expression dramatique, & l'on s'est persuadé que tous les agrémens qui n'étoient pas écrits par le compositeur étoient contraires à cette expression. En conséquence, plusieurs chanteurs des deux sexes, à qui une voix souple & légère permettoit tous les ornemens, évitent souvent d'en faire au théâtre, & les réservent pour les concerts. D'autres plus hardis s'en permettent sans scrupule, & si quelques-uns les en blâment, les applaudissemens qu'ils excitent, lorsque ces *broderies* sont adroitement faites, les en dédommagent & prouvent assez que le goût du public à cet égard n'est pas aussi sévère qu'on se l'est imaginé.

C'est ici le lieu d'examiner en quoi les agrémens ajoutés au chant pourroient être contraires à l'expression dramatique, sur-tout dans des mouvemens lents qui seuls permettent de les faire sentir.

Le chant ne sauroit ressembler à la déclamation: il en doit bien conserver l'accent, mais il en doit soigneusement éviter les formes, sans quoi le chant ne seroit pas distingué du récitatif. Si celui-ci doit être purement syllabique, c'est-à-dire n'employer qu'une note par chaque syllabe; l'autre, pour s'en éloigner davantage, non seulement parcourra des intervalles plus harmoniques & aura une marche plus symétrique, plus cadencée, mais il multipliera encore les notes sous chaque syllabe; ce qui, en facilitant la prononciation, lui donnera moins de féculesse, avec plus de noblesse & de douceur.

Si le chant peut être expressif sans être syllabique; si l'on permet deux & quelquefois quatre ou cinq notes par syllabe, si même dans quelques phrases, comme dans celle-ci, du premier air d'Orphée,



on convient que ces groupes de quatre ou cinq notes ajoutent eux-mêmes à l'expression, comment un plus grand nombre de notes, ou comment un plus fréquent emploi de ces groupes la détruisent-ils?

Dans les adagio d'instrumens, non seulement on permet à celui qui joue seul d'orner son chant de *broderies*, mais on l'exige; mais ce chant paroitroit d'une langueur, d'une aridité insupportable, s'il n'en faisoit pas. L'habile instrumentiste ne se contente pas d'employer les petites notes, il les multiplie dans certains passages, au point d'être obligé de leur donner une rapidité qui semble contester avec le genre du morceau qu'il exécute. Cependant l'expression n'en est point altérée; & l'on ne dira pas que les instrumens peuvent plus aisément que la voix se passer d'expression. Il semble au contraire que n'étant pas secondée, éclaircie par le secours des paroles, elle a plus besoin d'être distincte, pour n'être pas oubliée. L'abondance des notes, quand on en use avec goût & avec adresse, n'est donc pas contraire à l'expression. Pourquoi défendrait-

on à la voix ce qu'on exige de la part des instrumens? La musique instrumentale doit-elle faire autre chose qu'imiter, que représenter la musique vocale?

Il est vrai que l'excès en est condamnable; que toutes les syllabes, que tous les passages ne se prêtent pas également aux ornemens; qu'on peut, comme le dit Rousseau, faire disparoître le vrai chant sous la multiplicité des notes; mais faut-il renoncer à cette beauté musicale, parce que des artistes de mauvais goût peuvent en abuser?

La preuve que l'opinion que nous venons de combattre n'est qu'un pur préjugé, c'est que nos compositeurs qui ne comptent point comme ceux d'Italie sur l'imagination du chanteur, écrivent eux-mêmes ces ornemens sur tous les passages de chant qui leur en paroissent susceptibles, & que personne ne s'avise de les trouver déplacés. S'ils n'étoient véritablement à l'expression, les approuveroit-on plus dans les uns que dans les autres?

Ce que les compositeurs françois écrivent, les compositeurs italiens l'abandonnent au talent du

chanteur, voilà toute la différence, & cela revient à peu près au même dans le fond. Nous courons moins le risque d'entendre ces *broderies* de mauvais goût, mais aussi nous entendons toujours les mêmes. En Italie on a du moins l'agrément de la variété.

Au reste, comme ce préjugé n'est pas général, il ne faut qu'un moment heureux pour le détruire. Qu'un chanteur aimé, dont la voix sera flexible, ose risquer à nos théâtres des ornemens de bon goût, les applaudissemens qui couronneront sa tentative produiront une foule d'imitateurs; le style *bodé* deviendra de mode, les compositeurs écriront en conséquence, & moins rigoureux sur les loix prétendues de l'expression dramatique, nous connoîtrons enfin toutes les ressources du chant. (M. Framery.)

BRUIT, *f. m.* C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif; mais en musique, le mot *bruit* est opposé au mot *son*, & s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore & appréciable. On peut supposer, pour expliquer la différence qui se trouve à cet égard entre le *bruit* & le *son*, que ce dernier n'est appréciable que par le concours de ses harmoniques, & que le *bruit* ne l'est point, parce qu'il en est dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'est pas facile à concevoir, si l'émotion de l'air, causée par le son, fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pourquoi l'émotion de l'air causée par le *bruit*, ébranlant cette même corde, n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le *bruit* prolongé, ne soit pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *bruit* n'est point d'une autre nature que le son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de sons divers qui se font entendre à la fois, & contraient, en quelque sorte, mutuellement leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores, à mesure que leur matière est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui, ayant des solidités différentes, résonnent conséquemment à différens tons.

Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'il en excite? Car tout *bruit* fait résonner les cordes du clavecin, non quelques-unes, comme fait un son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'avec des sons on fait du *bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un clavecin, vous produirez une sensation totale, qui ne sera que

du *bruit*, & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *bruit* qui seroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *bruit* ne seroit-il pas du son, puisqu'un son trop fort n'est plus qu'un véritable *bruit*, comme une voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher, on n'adoucit le son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un son excessif en *bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent, ne font pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances, mais la septième partie, la neuvième, la centième & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un clavecin frappées à la fois: & voilà comment le son devient *bruit*.

On donne aussi, par mépris, le nom de *bruit* à une musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie, & plus de clameurs que de chant. *Ce n'est que du bruit: cet opéra fait beaucoup de bruit & peu d'effet.* (J. J. Rousseau.)

BRUIT. A l'appui de cette conjecture de Rousseau sur l'analogie & sur les différences qu'il y a entre le *bruit* & le *son*, nous citerons ce passage de M. le de la Cépède. « Un son se fait » entendre toutes les fois qu'un corps ne laisse » vibrer d'une manière très-sensible que celles » de ses cordes sonores dont la longueur & » la tension sont combinées de manière à ne produire en quelque sorte qu'une vibration: par-là » on ne remarque d'une manière très-sensible qu'un » effet unique, & les effets secondaires qu'il fait » naître ne l'accompagnent que d'une manière » sourde & cachée ».

« Le *bruit* au contraire a lieu toutes les fois » qu'un corps sonore laisse vibrer toutes ses parties » capables d'agir sur l'organe de l'ouïe. Alors on » n'est plus uniquement affecté par un effet très-sensible, & par ses harmoniques, mais on » l'est par une multitude d'effets sonores & d'harmoniques, les uns graves, les autres aigus, qui se » combattent & se confondent. Toutes ces impressions se détruisent mutuellement, ou, pour mieux dire, il en naît une espèce d'impression générale que l'on ne fait à quelle partie de l'échelle musicale rapporter, parce qu'aucune impression particulière ne domine assez sur les autres, & ne forme un objet saillant dont l'oreille puisse aisément déterminer la place. Delà vient qu'on ne peut pas chanter à l'unisson ni à l'octave du *bruit*.....

« C'est l'unité ou la confusion des effets produits,

» & des impressions communiquées qui constitue
 » uniquement la différence qu'il y a entre la nature
 » du *bruit* & celle du son. La force n'y est pour
 » rien.

» L'effet sonore le moins sensible, celui de l'eau
 » qui tombe goutte à goutte n'est que du *bruit*,
 » & devient un son s'il va frapper contre quelque
 » voûte qui représente un corps sonore bien
 » disposé, qui reçoive tous les effets, mais n'en
 » renvoie qu'un d'une manière bien distincte.

» L'effet sonore du tonnerre, celui du canon, ne
 » sont non plus que des *bruits*, quelque grands
 » qu'ils puissent être; & ils se changent cependant
 » en son, lorsqu'ils sont reçus par des corps capa-
 » bles de les réfléchir de manière à ne leur faire
 » produire qu'une impression unique.

» L'élévation ou l'abaissement n'établissent non
 » plus aucune différence entre le *bruit* & le son.
 » Le *bruit* de deux morceaux de fer qui se choquent
 » est souvent très-aigu sans cesser d'être *bruit*; &
 » celui des chars qui roulent, ou du tonnerre qui
 » gronde, est souvent très-grave, quoiqu'il ne soit
 » pas changé en son. (Poétique de la musique)

Concluons de ces idées justes, sur la nature du
bruit & du son. 1° Que le *bruit* est essentiellement
 anti-musical. 2° Qu'il ne faut jamais que le son
 dégénère en *bruit*. 3° Qu'il ne faut jamais unir
 l'un avec l'autre.

La première de ces conséquences n'a besoin ni
 de développemens ni de preuves.

On va contre la seconde lorsqu'on rend l'harmoni-
 e si confuse & si *bruyante* que les vibrations de
 tous les instrumens se brouillent, se confondent,
 & que l'oreille, ne pouvant distinguer aucun son
 dans ce chaos, n'y entend plus que du *bruit*.

On y va encore lorsqu'en jouant d'un instru-
 ment à cordes, on les fait vibrer trop durement.
 Ces vibrations violentes & subites sont résonner un
 si grand nombre d'harmoniques qu'il est impossible
 à l'oreille d'en discerner aucun. Alors l'instrumentiste
 racle au lieu de jouer; & ne tire de son instrument
 que du *bruit* au lieu de son.

C'est ainsi que lorsqu'un chanteur force sa voix,
 au lieu de ne faire vibrer que les cordes sonores de
 son gosier, il les ébranle toutes à la fois, & crie
 au lieu de chanter. Le cri est pour la voix ce que
 le *bruit* est pour les instrumens.

D'après la troisième conséquence, on doit éga-
 lement éviter l'un & l'autre. Dès que les voix
 crient, ou que les instrumens *bruisent*, l'effet
 musical cesse.

Delà vient la nécessité d'employer discrettement
 dans un orchestre les instrumens de percussion tels
 que la timballe, dont le son se change trop facile-
 ment en *bruit*, ou y ressemble trop.

Les cymballes sont encore plus anti-musicales.
 Le métal trop sonore de leur son est composé,
 vibre avec tant de force qu'il ne rend que du *bruit*;
 & ce *bruit* est si éclatant qu'il couvre quelquefois

l'orchestre & déchire les oreilles sensibles. Je fais
 que dans quelques marches, il donne un caractère
 guerrier qui plaît à la multitude. Mais ce caractère
 doit être dans le rythme & dans la mélodie; &
 quand des troupes défilent sur un air martial
 accompagné de trompettes & de timbales, bien
 difficiles seront ceux qui désireront encore d'y ajou-
 ter ces maudites cymballes, supportables tout au plus
 en plein air dans une marche véritable, mais assour-
 dissantes sur nos petits théâtres.

Il en faut dire autant du triangle, dont le *bruit*
 ne peut s'allier avec aucun son, & qui changeroit en
 supplice le plus beau morceau de musique, s'il seroit
 d'accompagnement. Je fais que M. Gluck l'a em-
 ployé dans son premier acte d'Iphigénie en Tauride,
 pour donner à la danse de ses Scythes un caractère
 barbare. Le succès de cette nouveauté ne doit pas
 engager à l'imiter. Qui ne voit qu'avec ces repré-
 sentations fidèles de la nature, on détruit l'art?
 que si on les pousse à ce degré de ressemblance
 il n'y a plus de raisons pour s'arrêter en chemin?
 que les instrumens les plus baroques, les plus
 destructifs de toute musique deviendront, dans ce
 système, nécessaires à la représentation musicale
 d'une action qui se fera passée dans les lieux sauvages
 où ces instrumens sont en usage? qu'il faudroit
 ensuite donner aux acteurs des cris inarticulés au
 lieu de langage, des hurlemens au lieu de chants
 de victoire, &c. &c.? (M. Ginguené).

BRUIT. « tout corps qui en choque un autre
 produit un son; mais ce son est simple dans les
 corps qui ne sont pas élastiques, au lieu qu'il se
 multiplie dans ceux qui ont du ressort. Lorsqu'on
 frappe une cloche ou un timbre de pendule, un
 seul coup produit d'abord un son qui se répète ensuite
 par les ondulations du corps sonore & se multiplie
 réellement autant de fois qu'il y a d'oscillations ou
 de vibrations dans le corps sonore. Nous devrions
 donc juger ces sons non pas comme simples, mais
 comme composés, si par l'habitude nous n'avions
 pas appris à juger qu'un coup ne produit qu'un son.

C'est la succession de tous les petits coups répétés,
 ou ce qui revient au même c'est le nombre des vibra-
 tions du corps élastique qui fait le ton du son. Un
 coup de fusil, un coup de sonet, un coup de canon
 produisent des sons différens qui cependant n'ont
 aucun ton; le ton consiste donc dans la continuité
 du même son pendant un certain temps; cette con-
 tinité de sons peut être opérée de deux manières
 différentes: la première & la plus ordinaire est la
 succession des vibrations dans le corps élastique &
 sonore; la seconde paroît être la répétition prompte
 & nombreuse du même coup sur les corps qui sont
 incapables de vibrations: car un corps à ressort qu'un
 seul coup ébranle & met en vibration, agit à l'exté-
 rieur & sur notre oreille comme s'il étoit en effet
 frappé par autant de petits coups égaux qu'il fait
 de vibrations. (Histoire naturelle de l'Homme, par M. de Buffon, du sens de l'ouïe.)

Si l'on appelle *bruits* tout ce qui n'a point de ton déterminé, il faut donc distinguer deux sortes de *bruits*, l'un résultant de la résonnance de plusieurs harmoniques qui agissent sur l'oreille avec une égale force : c'est le son de la cloche entendue dans un clocher ; l'autre résultant du défaut d'ondulations ou de vibrations, dans les corps non élastiques, où dans les corps à ressort, dont il arrête sur le champ les vibrations. Cette distinction est, je crois, le seul moyen de se faire du bruit une idée juste & d'accorder le sentiment de Rousseau avec celui de Buffon. (M. l'Abbé Feytou).

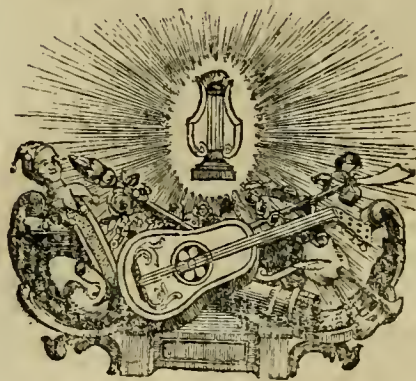
BRUNETTE, (*Musique.*) petite chanson tendre & facile à chanter. Les airs de *brunettes* doivent être naturels, gracieux & expressifs. On a des recueils de *brunettes* fort estimés. On appelle aussi *bru-*

nettes, les airs même de ces chansons. (*Voyez Romance.*) (M. de Castillon.)

BURBELIN, CARBALIN, CURBALIN ou SURBALIN, (*musique instr. des Hebreux*) Bortoloxius prouve dans sa *grande bibliothèque rabbinique*, que tous ces mots ne sont qu'un même mot corrompu, & qui doit être le nom d'un instrument de musique : il conjecture, & il me semble avec raison, que *curbalin* étoit le vrai mot, & qu'il venoit du grec *crembala*. (*Voyez CREMBALA.*) (M. de Castillon.)

BUCOLIASME. Ancienne chanson des bergers. (*Voyez chanson.*)

BUZURK, ou plutôt **BOUZROUK**, *f. m.* C'est l'un des douze modes principaux de la musique Arabe. Son caractère est celui de la tristesse : les Turcs s'en servent pour leurs romances amoureuses, & dans les prières pour les morts. (M. Framery.)



C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes musiques, le signe de la prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la mesure à quatre tems, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de notes. (Voyez *Mode, Prolation.*) (J. J. Rousseau.)

Lorsque dans les musiques italiennes & allemandes des siècles précédens & du commencement de celui-ci, on trouve un C à la clef d'une pièce de musique, sans aucun mot qui en décide le mouvement, c'est toujours un *adagio*.

Lorsqu'à la clef d'un *canone chiufo* à deux parties, on trouve un C simple & un C barré l'un sur l'autre, c'est une marque qu'une des parties chante ou exécute le chant tel qu'il est noté, & que l'autre donne à toutes les notes, pauses, &c. le double de leur valeur. La partie dont la mesure est en haut commence la première. (Voyez un *canone chiufo* ainsi noté & son effet, fig. 42.)

La lettre C majuscule dans le courant d'une basse continue, marque que le dessus (*Canto*) commence à chanter.

Quelquefois aussi, on indique le premier dessus par C 1, & le second par C 2. (M. de Castillon.)

* La lettre C avec la lettre B écrite sur une partie, signifie souvent *Col basso* avec la basse. (M. Framery.)

C BARRÉ. Signe de la mesure à quatre tems vites, ou à deux tems posés Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la portée. (J. J. Rousseau.)

* Lorsque le C barré marque la mesure à deux tems vites, on y ajoute les mots *alla brève*, ou *da capella*. Il se marque ainsi ☞.

On trouve aussi dans les anciennes musiques un ☞ avec un point au milieu ou renversé dans les formes suivantes ☞ ☞ ☞. (Voyez *Prolation.*) (M. Framery.)

C SOL UT, C sol fa ut, ou simplement C. Caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme que nous appellons *ut*. (Voyez *Gamme.*) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois clefs de la musique. (Voyez *Clef.*) (J. J. Rousseau.)

Les François disent *C sol ut*, & les Italiens *C sol fa ut*.

Dans l'ancienne gamme françoise le caractère C étoit le cinquième. (les quatre premiers étoient F G A B.) On nommoit ce caractère, ou cette lettre C, *sol* quinte d'*ut*, quand on chantoit au naturel, & *ut* Musique, Tome I.

quinte de *fa*, quand on chantoit par bémol. C dans cette gamme n'étoit donc que tantôt *sol* & tantôt *ut*; c'est pourquoi les François l'ont appelé seulement *C sol ut*.

Dans la gamme italienne, solfée selon les trois propriétés établies par Guy d'Arezzo, (voyez *propriété.*), on nommoit & l'on nomme encore cette lettre C, *sol* dans la propriété de bémol, *fa* dans celle de béquarre, & *ut* dans la propriété naturelle. Les Italiens ont eu raison de dire *C sol fa ut*, pour rappeler à la fois les trois différens noms donnés à la lettre C. Mais ceux qui solfient tout au naturel, sans égard aux propriétés & aux nuances, ont encore plus raison. (M. Ginguené.)

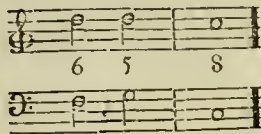
CACHÉE. *adj.* Épithète que les Italiens & les Allemands donnent aux quintes & aux octaves qui ne se trouvent pas réellement entre deux parties, mais qui s'y trouveroient si l'on remplissoit l'intervalle d'une de ces parties ou de toutes deux. Dans la fig. 43, *pl. de musiq.* il y a la quinte *cachée ut sol* dans la première mesure du dessus; l'octave *cachée ut ut* dans la deuxième mesure du dessus; la quinte *cachée la mi* dans la troisième mesure de la basse; enfin l'octave *cachée si si* qui résulte des notes insérées dans le dessus & dans la basse de la mesure quatrième. Les blanches sont les notes réelles du chant, & les noires, celles qu'on a insérées pour avoir les quintes & les octaves *cachées*.

Toutes les fois que les quintes & les octaves *cachées* sont dans le dessus, elles sont aussi sévèrement défendues que les quintes & les octaves réelles, par la raison que si celui qui exécute ce dessus brode sa partie, on entend ces quintes & ces octaves. Quand elles sont dans la basse continue, on les tolère, parce qu'on ne brode jamais cette partie; on les tolère encore dans les parties moyennes.

Quelques maîtres poussent, dirai-je l'exacritude ou la pédanterie, jusqu'à défendre les quintes & les octaves *cachées* dans l'accompagnement sur l'orgue ou sur le clavecin. Mais comme il est clair que là elles ne peuvent jamais se faire entendre réellement, & qu'elles n'y sont pour ainsi dire qu'imaginaires, cette défense me paroît absurde; seulement il faut éviter, même dans l'accompagnement, de passer d'une consonnance parfaite à une autre consonnance parfaite, en mouvement semblable, non à cause des quintes ou des octaves *cachées*, mais à cause du défaut de variété. (V. *consonnance.*) (M. de Castillon.)

* Toutes ces prohibitions, inventées dans l'enfance de la musique, ne sont guères respectées aujourd'hui. Dans les compositions de théâtre sur-tout, on a

fort peu d'égard aux quintes *cachées*. On ne s'embarraße même pas beaucoup d'aller d'une consonnance parfaite à une autre parfaite: & en effet, pourquoi s'y refuseroit-on dans le cours d'un morceau, puisque dans un acte de cadence parfaite on le fait sans offenser l'oreille. N'est elle pas le juge souverain en musique? Et ce qui ne la blesse pas dans un cas peut-il la blesser dans un autre? On fait tous les jours cette phrase:



dans laquelle deux consonnances parfaites, la 5^e & la 8^e se suivent immédiatement par mouvement semblable. Cependant il est bon de l'éviter entre la basse & le dessus dans le cours d'un morceau, parce que le mouvement semblable est réellement toujours moins flatteur que le mouvement contraire. On évitera les quintes & les octaves *cachées*, par la même raison. (M. Framery.)

CACOPHONIE, *f. f.* Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de *κακός* mauvais, & de *φωνή* son. Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des musiciens prononcent *Cacophonie*. Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont déjà fait passer celle de *Colophane*. (J. J. Rousseau.)

* Nous écrivons vingt ans après Rousseau & nous ne voyons pas que la prononciation de *cacophonie* ni même celle de *colophane* aient passé. Certainement la classe des musiciens n'est pas celle où il y a le plus d'instruction: il y en a parmi eux qui parlent mal, qui ont des prononciations vicieuses, mais aussi n'est-ce pas eux qui donnent le ton. Les amateurs nombreux qui pratiquent aujourd'hui la musique empêcheront toujours l'introduction des mots défectueux, comme *colophane* & *cacophonie*. (M. Framery.)

CADENCE, *f. f.* 1. Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par un acte de cadence. Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences.

Ce qu'on appelle *acte de cadence* résulte toujours de deux sens fondamentaux, dont l'un annonce la cadence & l'autre la termine.

2. Comme il n'y a point de dissonance sans cadence, il n'y a point non plus de cadence sans dissonance exprimée ou sous-entendue: car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la dissonance, ou le sentiment implicite de la dissonance. Autrement les deux accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'accord formé sur le premier son d'une cadence doit donc toujours être dissonant, c'est-à-dire, porter ou supposer une dissonance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la cadence est pleine; s'il est dissonant la cadence est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de cadences; savoir, *cadence parfaite*, *cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *cadence interrompue*, & *cadence rompue*. Ce sont les dénominations que leur a données M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les fois qu'après un accord de septième la basse fondamentale descend de quinte sur un accord parfait, c'est une *cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une dominante-tonique à la tonique: mais si la *cadence parfaite* est évitée par une dissonance ajoutée à la seconde note, on peut commencer une seconde cadence, en évitant la première sur cette seconde note; éviter de rechef cette seconde cadence & en commencer une troisième sur la troisième note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de quarte ou descendant de quinte sur toutes les cordes du ton, & cela forme une succession de *cadences parfaites évitées*. Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux parties, savoir, celles qui font la septième & la quinte, descendent sur la tierce & l'octave de l'accord suivant, tandis que deux autres parties, savoir, celles qui font la tierce & l'octave restent pour faire, à leur tour, la septième & la quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une dominante-tonique pour tomber ensuite sur la tonique par une cadence pleine. *Planches de musique, fig. 43.*

3. II. Si la basse-fondamentale, au lieu de descendre de quinte après un accord de septième, descend seulement de tierce, la cadence s'appelle *interrompue*; celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde note de cette cadence porte un autre accord dissonant. On peut de même continuer à descendre de tierce ou monter de sixte par des accords de septième; ce qui fait une deuxième succession de *cadences évitées*, mais bien moins parfaite que la précédente: car la septième, qui se sauve sur la tierce dans la *cadence parfaite*, se sauve ici sur l'octave, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux

octaves ; de sorte que pour les éviter , il faut retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie.

4. Puisque la *cadence interrompue* ne peut jamais être pleine , il s'ensuit qu'une phrase ne peut finir par elle ; mais il faut recourir à la *cadence parfaite* pour faire entendre l'accord dominant. *Fig. 45.*

La *cadence interrompue* forme encore , par sa succession , une harmonie descendante ; mais il n'y a qu'un seul son qui descende. Les trois autres restent en place pour descendre , chacun à son tour , dans une marche semblable. *Même fig.*

Quelques-uns prennent mal à-propos pour une *cadence interrompue* un renversement de la *cadence parfaite* , où la basse , après un accord de septième , descend de tierce portant un accord de sixte : mais chacun voit qu'une telle marche , n'étant point fondamentale , ne peut constituer une *cadence* particulière.

5. III. La *cadence rompue* est celle où la basse-fondamentale , au lieu de monter de quarte après un accord de septième , comme dans la *cadence parfaite* , monte seulement d'un degré. Cette *cadence* s'évite le plus souvent par une septième sur la seconde note. Il est certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence , car alors il y a nécessairement défaut de liaison. (Voyez *fig. 46.*)

Une succession de *cadences rompues* évitées est encore descendante ; trois sons y descendent & l'octave reste seule pour préparer la dissonance ; mais une telle succession est dure , mal modulée , & se pratique rarement.

6. IV. Quand la basse descend , par un intervalle de quinte , de la dominante sur la tonique , c'est , comme je l'ai dit , un acte de *cadence parfaite*. Si au contraire la basse monte par quinte de la tonique à la dominante , c'est un acte de *cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une sixte majeure à l'accord de la tonique ; d'où cet accord prend le nom de *sixte-ajoutée*. (Voyez *Accord.*) Cette sixte qui fait dissonance sur la quinte , est aussi traitée comme dissonance sur la basse-fondamentale , & , comme telle , obligée de se sauver en montant diatoniquement sur la tierce de l'accord suivant.

La *cadence imparfaite* forme une opposition presque entière à la *cadence parfaite*. Dans le premier accord de l'une & de l'autre on divise la quarte qui se trouve entre la quinte & l'octave par une dissonance qui y produit une nouvelle tierce , & cette dissonance doit aller se résoudre sur l'accord suivant , par une marche fondamentale de quinte. Voilà ce que ces deux *cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *cadence parfaite* , le son ajouté se prend au haut de l'intervalle de quarte , auprès de l'octave , formant tierce avec la quinte , & produit une dissonance mineure qui se sauve en descendant ; tandis que la basse-fondamentale monte de quarte & descend de quinte de la dominante à la tonique , pour établir un repos parfait. Dans la *ca-*

dence imparfaite , le son ajouté se prend au bas de l'intervalle de quarte auprès de la quinte , & formant tierce avec l'octave il produit une dissonance majeure qui se sauve en montant , tandis que la basse-fondamentale descend de quarte ou monte de quinte de la tonique à la dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau , qui a le premier parlé de cette *cadence* , & qui en admet plusieurs renversements , nous défend , dans son *Traité d'Harmonie* , pag. 117 , d'admettre celui où le son ajouté est au grave portant un accord de septième , & cela , par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *accord*. Il a pris cet accord de septième pour fondamental ; de sorte qu'il fait sauver une septième par une autre septième , une dissonance par une dissonance pareille , par un mouvement semblable sur la basse-fondamentale. Si une telle manière de traiter les dissonances pouvoit se tolérer , il faudroit se boucher les oreilles & jeter les règles au feu. Mais l'harmonie sous laquelle cet auteur a mis une si étrange basse fondamentale est visiblement renversée d'une *cadence imparfaite* , évitée par une septième ajoutée sur la seconde note. (Voyez *figure 47.*) Et cela est si vrai , que la basse continue qui frappe la dissonance est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver , sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage , pag. 272 , M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie basse-fondamentale ; mais puisqu'il impute , en termes formels , le renversement qui résulte de cette basse , un tel passage ne sert qu'à montrer dans son livre une contradiction de plus ; & , bien que dans un ouvrage postérieur , (*Général. Harmon.* pag. 186.) le même auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage , il en parle si obscurément , & dit encore si nettement que la septième est sauvée par une autre , qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir , & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de sorte qu'on est en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maffon de n'avoir pas su voir la *cadence imparfaite* dans un de ses renversements.

La même *cadence imparfaite* se prend encore de la sous-dominante à la tonique. On peut aussi l'éviter & lui donner , de cette manière , une succession de plusieurs notes , dont les accords formeront une harmonie ascendante , dans laquelle la sixte & l'octave montent sur la tierce & la quinte de l'accord , tandis que la tierce & la quinte restent pour faire l'octave & préparer la sixte.

Nul auteur , que je sache , n'a parlé , jusqu'à M. Rameau , de cette ascension harmonique ; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir , & il est vrai qu'on ne pourroit ni pratiquer une longue suite de pareilles *cadences* , à cause des sixtes majeures qui éloigneroient la modulation , ni même en remplir , sans précaution , toute l'harmonie.

Après avoir exposé les règles & la constitution des diverses *cadences* , passons aux raisons que M.

d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *cadence parfaite* consiste dans une marche de quinte en descendant; & au contraire, l'*imparfaite* consiste dans une marche de quinte en montant: en voici la raison. Quand je dis, *ut sol, sol est déjà renfermé dans l'ut*, puisque tout Son, comme *ut*, porte avec lui sa douzième, dont sa quinte *sol* est l'octave: ainsi, quand on va d'*ut* à *sol*, c'est le Son générateur qui passe à son produit, de manière pourtant que l'oreille desire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *sol ut*, c'est le produit qui retourne au générateur; l'oreille est satisfaite & ne desire plus rien. De plus, dans cette marche *sol ut*, le *sol* se fait encore entendre dans *ut*: ainsi, l'oreille entend à la fois le générateur & son produit; au lieu que dans la marche *ut sol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *sol*, n'entend plus, dans le second, que *ut* sans *ut*. Ainsi le repos ou la *cadence* de *sol* à *ut* a plus de perfection que la *cadence* ou le repos d'*ut* à *sol*.

7. Il me semble, continue M. d'Alembert, que dans les principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *cadence rompue* & de la *cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après un accord de septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *cadence rompue* à l'accord *la ut mi sol*; il est visible que cet accord est renversé de l'accord de sous dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa, ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme tonique, est rendue sous-dominante. Or, toute tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-dominante, en changeant de mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'accord de sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une dominante sur une autre par l'intervalle de tierce en cette sorte, *sol si re fa; mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second accord *mi sol si re* est renversé de l'accord de sous-dominante *sol si re mi*: ainsi la *cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa, sol si re mi*, où la note *sol*, après avoir été traitée comme dominante, est rendue sous-dominante en changeant de mode; ce qui est permis & dépend du compositeur.

8. Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du double emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du renversement. Par exemple, le double emploi de la *cadence interrompue* sauveroit la dissonance *fa* par la dissonance *mi*, ce qui est con-

traire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second accord, *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejeter le *re* du nombre des consonances, que d'admettre le *mi* pour dissonant. En général, les commençans doivent savoir que le double emploi peut être admis sur un accord de septième à la suite d'un accord consonnant; mais que sitôt qu'un accord de septième en suit un semblable, le double emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de ton par nul autre accord dissonant que le sensible; d'où il suit que dans la *cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de ton.

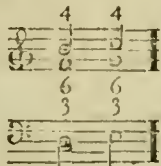
Il y a une autre espèce de *cadence* que les musiciens ne regardent point comme telle, & qui, selon la définition, en est pourtant une véritable: c'est le passage de l'accord de septième diminuée sur la note sensible à l'accord de la tonique. Dans ce passage, il ne se trouve aucune *liaison harmonique*, & c'est le second exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *cadence*. On pourroit regarder les transitions enharmoniques comme des manières d'éviter cette même *cadence*, de même qu'on évite la *cadence parfaite* d'une dominante à sa tonique par une transition chromatique: mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies. (J. J. Rousseau.)

1 « Toute phrase harmonique, dit Rousseau, est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues; il s'en suit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences ».

Nous avons déjà demandé souvent, & nous demandons encore ce que c'est qu'une dissonance sous-entendue. Dans les arts où l'on plaît par les opérations de l'esprit, comme la poésie, l'éloquence, &c. nous concevons que l'imagination, le raisonnement peuvent suppléer à ce que l'auteur a eu quelque intérêt à ne pas exprimer. Dès que vous présentez clairement une idée, les conséquences de cette idée frappent subitement l'esprit d'un lecteur ou d'un auditeur intelligent, & si vous voulez être rapide, il est beaucoup de ces conséquences que vous pouvez supprimer; on fait qu'une idée sous-entendue par une réticence adroite fait souvent un effet beaucoup plus grand que si on l'exprimoit. Nous concevons encore qu'en peinture, où l'artiste est obligé de faire une illusion continuelle, de simuler sur une toile plate & sans profondeur des formes rondes & saillantes & des plans enfoncés en perspective; cet artiste qui vous fait croire sans cesse que vous voyez ce que réellement vous ne voyez pas, peut employer des idées sous-entendues; encore font-elles au moins indiquées, mais la musique, qu'on doit considérer ici indépendamment de toute expression poétique, la musique, ou plutôt l'harmonie, qui n'est que l'art de produire une suite de sons simultanés qui plaisent à l'oreille, ne sauroit y parvenir avec des Sons qui ne sont pas

entendus. Si dans le ton d'*ut*, vous employez l'accord *sol si re fa*, l'oreille désire d'entendre à sa suite un autre accord qui contienne le son *mi*; mais si vous en retranchez le son *fa*, elle ne désire pas plus un accord qu'un autre.

N'est-il pas vrai que chacun des Sons d'un accord doit concourir à l'effet général ou produire un effet partiel? Or quel sera l'effet d'un Son que l'on n'entend pas? Dira-t-on qu'en retranchant la dissonance l'effet n'est véritablement plus le même, mais que la marche successive des accords n'en doit point être changée pour cela; que l'accord dont on a, par exemple, retranché la septième doit être succédé de la même manière que si cette septième étoit exprimée, & qu'ainsi l'on a raison de dire que l'harmonie est une suite de dissonances exprimées ou sous-entendues? Cela n'est pas encore vrai. Dès le moment que la dissonance n'est plus dans un accord, sa marche devient libre; ainsi dans l'accord *sol si re fa*, le *fa* doit ordinairement descendre sur un *mi*. Il ne peut pas sur-tout monter sur un *sol*. Mais si vous retranchez ce *sol* du premier accord, il pourra très-bien monter, & vous aurez cette succession très-ordinaire.



Mais si plusieurs accords consonnans pouvoient se succéder sans qu'ils aient de dissonance sous-entendue, il en résulteroit que le système de succession de la basse fondamentale seroit sujet à erreur: oh! pour cela nous l'avouons sans peine.

Ajoutons que si en effet, comme le dit Rousseau, l'harmonie n'étoit qu'une suite de *cadences*, la *cadence*, d'après sa définition, étant un repos, ou, d'après une définition plus juste, étant une division de la phrase harmonique, chaque note alors offrirait un repos, une division, donc il n'y auroit plus, en musique, ni division ni repos, car ce n'est assurément pas se reposer que de s'arrêter à chaque pas.

2. « Comme il n'y a point de dissonance sans *cadence*, il n'y a point non plus de *cadence* sans dissonance exprimée ou sous-entendue. »

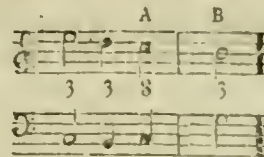
Comme une dissonance sous-entendue cesse d'être une dissonance (nous croyons l'avoir prouvé), il y a donc des *cadences* sans dissonances; mais il s'agit de s'en rendre ici & de bien définir une fois pour toutes le mot *cadence*.

« C'est, dit Rousseau, la terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait: ou pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un accord quelconque. »

Cette définition est fautive dans tous ses points. Le premier membre ne pourroit convenir qu'à la *cadence parfaite* & à l'*imparfaite*; car assurément la *cadence* appellée *irregulière*, par exemple, ne termine point une phrase harmonique, ni sur un repos, ni sur un accord parfait. Le second membre de la définition seroit juste, s'il étoit vrai, comme Rousseau le prétend, que l'harmonie n'est qu'une suite alternative d'accords consonnans & d'accords consonnans. Mais c'est ce qui est en question.

Je crois que la *cadence* doit être considérée sous deux points de vue différens 1°. Comme succession harmonique; 2°. comme division de la phrase musicale. Dans le premier cas, j'appellerai *cadence* tout passage d'un accord à un autre accord qui n'en est point le renversement, soit que le premier contienne ou non une dissonance. Dans le second, je donnerai ce nom à tout repos, plus ou moins complet, équivalent à la ponctuation grammaticale.

Or, si vous voulez arrêter un moment votre phrase musicale sans la terminer tout à fait, si vous voulez produire l'effet grammatical du point & virgule, comparé au point seul, vous pourrez monter de quinte par deux accords parfaits sans être obligé d'exprimer ni de sous-entendre aucune dissonance; comme dans l'exemple suivant:



C'est ce qu'on appelle *cadence imparfaite*. Nous allons y revenir. Il n'est point du tout nécessaire que ce soit la dissonance, ni le prétendu sentiment implicite de la dissonance qui fasse sentir & désirer le repos. La division de la mesure suffit, & quoique l'exemple ci-dessus présente deux accords parfaits de suite A B, on sent très-bien qu'on ne pourroit se reposer sur le premier.

3. « Celle-ci ne peut jamais être pleine, (la *cadence* interrompue) mais il faut nécessairement que la seconde note de cette *cadence* porte un autre accord dissonant. »

Cette règle est la conséquence de celle qui veut que dans toute la gamme il n'y ait que la tonique qui porte l'accord parfait. Or, si après un accord de septième simple, vous descendiez par tierce sur une tonique véritable, vous n'aurez pas une succession harmonique. La note portant cet accord vous présenteroit une modulation nouvelle que rien n'auroit annoncée ni soutenue. Mais s'il n'est pas vrai, comme nous l'avons prouvé ailleurs, qu'une note, parce qu'elle porte l'accord parfait, soit une véritable

tonique, & donne l'impression d'une modulation nouvelle, il n'y a pas de raison pour ne pas faire succéder un accord parfait à celui de septième, même par une cadence de tierce. Il suffit qu'une septième trouve après elle une note sur laquelle elle puisse se sauver régulièrement, pour qu'elle soit praticable. On en voit tous les jours des exemples, & les partisans de la basse fondamentale ne s'en tirent qu'en disant que la dissonance est sous-entendue. A la bonne heure : mais comme une dissonance sous-entendue n'est pas fort embarrassante, nous ne conseillons à personne de s'en occuper. Rousseau n'y fait pas plus de façons. « Comme la septième, dit-il, dans » cette sorte de cadence se sauve sur l'octave, au lieu » de se sauver sur la tierce, ce qui rend moins d'harmonie & fait même sous-entendre deux octaves; » (voy. *cachée*, *Octaves couvertes*) il faut, pour les » éviter, retrancher la dissonance ou renverser l'harmonie ». C'est une chose curieuse assurément qu'une suite de dissonances où la dissonance est retranchée.

4. « Puisque la cadence interrompue ne peut » jamais être pleine, il s'en suit qu'une phrase ne » peut finir par elle, &c. ».

Ce n'est pas parce que cette cadence ne peut être pleine qu'on ne peut terminer une phrase par elle, mais parce que la note qui la fait ne peut être considérée comme une véritable tonique, quoiqu'elle puisse porter l'accord parfait; & quand même ce seroit une tonique, elle ne seroit pas alors précédée de sa dominante qu'il est nécessaire de faire entendre pour compléter le sens de la phrase.

5. « *Cadence rompue*; cette cadence, dit Rousseau, s'évite le plus souvent par une septième sur la » seconde note. Il est certain qu'on ne peut la » faire pleine que par licence; car alors il y a » nécessairement défaut de liaison ».

A l'entendre déclamer sans cesse contre la musique française & donner la préférence à la musique italienne, on devoit croire qu'il étoit très-familiarisé avec celle-ci. Cependant il n'a pas dû voir dans les bons auteurs italiens de fréquents exemples d'une *cadence rompue* évitée par une septième; cette succession harmonique seroit même contraire à l'esprit, si l'on ose dire, de cette *cadence*, à l'effet qu'on en attend.

Le propre de la *cadence rompue* est de produire une surprise à l'oreille; de lui faire entendre une modulation qu'elle n'attend pas, pour exprimer aussi quelque sentiment particulier. On sent d'après cela que la seconde note doit porter un accord parfait, sans quoi elle ne donneroit pas l'impression d'une modulation nouvelle. Il est vrai qu'il n'y a point alors de liaison, c'est-à-dire, de corde commune entre les deux accords; mais cette liaison, qui sert à rendre l'harmonie plus douce, ne lui est pas essentielle. Il ne la faut pas même ici puisqu'on a dessein de surprendre l'oreille, & que cette sorte de dureté n'est qu'un moyen de plus. Ainsi ce n'est

point par licence qu'on met sur la seconde note un accord parfait; nous avons dit ailleurs ce que nous pensons de ces prétendues licences en musique (voyez principalement le mot *licence*).

Une autre espèce de *cadence rompue*, dont Rousseau ne parle pas, est celle où la dominante portant septième mineure, monte d'un degré sur une note qui porte, non pas l'accord parfait, comme dans la *cadence rompue* ordinaire, mais un accord de sixte. La basse fondamentale de cette *cadence* descend alors diatoniquement comme dans l'exemple suivant.

Rousseau ne manqueroit pas de dire que cette succession est une licence, ou même une faute; mais à quelque titre que ce soit, les bons auteurs la pratiquent souvent. C'est un des exemples qui prouvent, contre les règles de la basse fondamentale, que cette basse peut descendre diatoniquement. Qu'on ne dise point que dans cette *cadence* la septième n'est pas sauvée, nous ferons voir au mot *sauver* qu'il y a deux manières de résoudre une dissonance, & l'une de ces deux manières à lieu dans cette occasion.

6. Nous avons dit, au paragraphe 3, qu'il n'étoit point du tout nécessaire d'ajouter la sixte à l'accord parfait de la tonique pour produire la *cadence imparfaite*. Les règles même de la basse fondamentale n'y obligent pas, car il est permis de faire plusieurs accords parfaits de suite, pourvu que ce ne soit pas diatoniquement. Il y a même liaison entre les deux accords, puisque la quinte de l'un fait l'octave de l'autre. Il est vrai que les français pratiquent souvent cette *cadence* de cette manière, mais les autres nations ne se servent que de l'accord parfait: il y auroit même une espèce de faute à mettre ainsi une dissonance sur la tonique, ou du moins on ne rempliroit pas l'intention qu'on a réellement. Car si vous mettez une dissonance sur la tonique supposée *ut* & un accord parfait sur la quinte suivante *sol*, il est évident que vous cessez d'être en *ut*, & que la modulation de *sol* est complète. Cependant vous n'avez voulu que faire un simple repos sur la cinquième note du ton qui doit être toujours *ut*. Mais la vérité est que cette sixte n'est pas une dissonance.

7. « Toute tonique, dit M. d'Alembert, » peut toujours être rendue sous-dominante en » changeant de mode; j'ajouterai (c'est Rousseau

» qui parle) qu'elle peut même porter l'accord » de sixte ajoutée sans en changer. »

Rousseau prétend que la tonique est la seule note de la gamme qui puisse porter l'accord parfait. Toutes les autres doivent donc nécessairement porter des dissonances. Maintenant cette tonique elle-même peut porter une sixte dissonante sans perdre son caractère de tonique. A quoi donc se reconnoitra la modulation ? Il faut avoir un furieux amour de la dissonance pour la prodiguer ainsi. Nous avançons, au contraire, que dès le moment que la tonique porte une dissonance, soit sixte, soit septième, elle a perdu son caractère de tonique, & l'on est dans un autre mode, ou l'on parcourt des modes indéterminés.

8. Nous avons plusieurs choses à remarquer sur ce paragraphe. D'abord les explications de d'Alembert sont ingénieuses, comme le dit Rousseau, en ce qu'elles rentrent dans le système qu'il vouloit expliquer. Mais comme il est absurde de donner pour fondamental un accord de sixte dissonante, que par conséquent le prétendu accord de sous-dominante ne sauroit exister comme fondamental, l'explication & le système s'écroulent à la fois. (Voyez *Sous-dominante & Basse fondamentale* de M. l'abbé Feytaud.) Les reproches que Rousseau fait à ces explications sont donc très-bien fondés. On ne peut sauver une dissonance par une autre, & le *mi* de l'accord *mi sol si re* ne sauroit être jamais regardé comme une dissonance. Il a raison encore de dire que l'on ne doit pas changer de ton en général par un autre accord dissonant que le sensible; (& voilà pourquoi il ne regarde point comme un changement de ton la sixte ajoutée sur la tonique) mais il auroit dû en excepter le cas de la cadence rompue où l'on semble annoncer par l'accord sensible que l'on reste dans le ton, & où cependant on en présente un autre d'autant plus réellement qu'on y fait même quelquefois descendre cette sensible; mais la surprise causée par cette irrégularité est précisément l'effet que l'on veut produire.

Continuons l'examen des explications données par M. d'Alembert. Il est bon de mettre les jeunes musiciens en garde contre toutes ces subtilités qui ne servent qu'à leur embarrasser l'esprit. La marche *ut sol*, dit d'Alembert, forme un repos moins parfait que la marche *sol ut*, parce que dans la première l'*ut* contient le *sol*, tandis que le *sol* ne contient pas l'*ut*, au lieu que dans la seconde, le *sol* qui a été entendu dans le premier accord l'est encore dans le second. Qu'est-ce que tout cela prouve ? Il falloit donc établir que le repos ne peut se faire sentir que sur le générateur & non sur le produit. Mais dans cette marche *ut fa sol ut*, le *fa* est générateur d'*ut*, & cependant *ut fa* dans cette occasion ne fait point une cadence parfaite.

Ce que dit d'Alembert de la cadence rompue & de la cadence interrompue, n'est pas plus juste. Il suppose que le second accord *la ut mi sol* dans l'une,

& *mi sol si re* dans l'autre, n'est pas un accord de septième, mais un renversement des grandes sixtes *ut mi sol la*, *sol si re mi*. Mais il ne prend pas garde que si cela étoit vrai, l'accord *ut mi sol la* se sauroit, dans son système, en faisant monter le *la* & en tenant le *sol*; que l'accord *sol si re mi* auroit une succession semblable, en faisant monter le *mi* & conservant le *re*; mais assurément c'est ce dont le compositeur se gardera bien, il fera descendre au contraire le *sol* d'un accord & le *re* de l'autre.

Il est vrai que le compositeur ne mettra point de *sol* dans sa cadence rompue, & qu'après l'accord *sol si re fa*, il ne fera entendre que *la ut mi*; mais les partisans du système de Rameau prétendoient que cette succession n'étoit pas régulière en ce qu'elle faisoit entendre deux accords parfaits. Régulière ou non, il n'en est pas moins certain que c'est ainsi qu'elle se pratique.

Toutes ces difficultés seront bien éclaircies par les articles de M. l'abbé Feytaud qui a le mieux senti le véritable système de la basse-fondamentale. Aussi je ne crois pas avoir besoin d'avertir que, lors que je combats ce système, je ne parle que des règles de succession que lui avoient assignées Rameau ainsi que ses sectateurs & commentateurs, & dont on ne parle plus guère aujourd'hui. (M. Framery.)

CADENCE. La cadence harmonique ou qui termine une phrase, a été divisée en plusieurs sortes, ayant chacune un nom relatif: plusieurs de ces noms sont hors d'usage, & quelques autres sont pris aujourd'hui dans une acception différente.

On appelloit *cadence compasée*, celle dont le dessus ou la basse-continue étoit divisée en plusieurs notes.

Cadence détournée, celle qu'on appelle aujourd'hui *cadence rompue & interrompue*.

Cadence dominante celle où la basse-continue faisant une *cadence parfaite*, le dessus s'arrêtoit sur la quinte de la tonique, au lieu de s'arrêter sur la tonique même: peut-être entendoit-on aussi par *cadence dominante*, la *cadence irrégulière* d'aujourd'hui.

Cadence étrangère, toute cadence qui se faisoit sur une autre finale que celle du mode.

Cadence évitée ou feinte. Voyez *Cadence détournée* ci-dessus.

Cadence hors du mode. Voyez *Cadence étrangère* ci-dessus.

Cadence irrégulière. Avant M. Rameau, on appelloit assez généralement *cadence irrégulière*, toute cadence dont la finale n'étoit pas une des cordes essentielles du mode dominant.

Cadence médiane, celle qui étoit par rapport à la

nierce ou *médiant*, ce que la *cadence dominante* étoit à la quinte.

Cadence régulière : on appelloit avant M. Rameau, *cadence régulière*, celle qui étoit formée sur une des cordes essentielles du mode.

Cadence simple, celle où toutes les notes des différentes parties avoient la même valeur ; ce qui faisoit, pour ce moment, un vrai contre-point simple.

Cadence trompeuse ; lorsqu'après l'accord de dominante tonique, on mettoit une pause au lieu de l'accord de la tonique, on faisoit une *cadence trompeuse*. (M. de Castilhon.)

CADENCE, voyez *Repos* & *Ponctuer* par M. l'abbé Feytaud.

CADENCE est, en terme de chant, ce battement de gosier que les Italiens appellent *trillo*, que nous appellons autrement *tremblement*, & qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où, sans doute, il a pris le nom de *cadence*. On dit : Cette *actrice* a une belle *cadence* ; ce *chanteur* bat mal la *cadence*, &c.

Il y a deux sortes de *cadences* : l'une est la *cadence pleine*. Elle consiste à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la note supérieure ; l'autre s'appelle *cadence brisée*, & l'on y fait le battement de voix sans aucune préparation. (Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Planche de musique*, fig. 48.) (J. J. Rousseau.)

* Le mot italien *trillo* a été traduit par celui de *tril* ou de *trille*, & est fort d'usage aujourd'hui parmi les musiciens & les amateurs. Le peuple se sert cependant encore de celui de *cadence* pour exprimer la même idée. (M. Framery.)

On trouve encore quelquefois une troisième sorte de *cadence*, qu'on appelle *cadence doublée*. Apparemment qu'on nomme cet agrément *cadence doublée*, parce qu'il se fait sur deux notes successivement. (M. de Castilhon.)

CADENCE, (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent & comme par instinct. Cette qualité est sur-tout requise dans les airs à danser. Ce *menuet* marque bien la *cadence*, cette *chaconne* manque de *cadence*. La *cadence*, en ce sens, étant une qualité, porte ordinairement l'article défini *la*, au lieu que la *cadence harmonique* porte, comme individuelle, l'article numérique. Une *cadence parfaite*. Trois *cadences évitées*, &c.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument. Il sort de *cadence* ; il est bien en *cadence*. Mais il faut observer que la *cadence* ne se marque pas toujours

comme se bat la mesure. Ainsi, le maître de musique marque le mouvement du menuet en frappant au commencement de chaque mesure ; au lieu que le maître à danser ne bat que de deux en deux mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du menuet. (J. J. Rousseau.)

CADENCE. *adj.* Une musique bien *cadencée* est celle où la cadence est sensible, où le rythme & l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des accords n'est pas indifférent pour marquer les tems de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même harmonie sur le frappé & sur le levé. De même il ne suffit pas de partager les mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux ; mais le rythme ne dépend pas moins de l'accent qu'on donne à la mélodie que des valeurs qu'on donne aux notes ; car on peut avoir des tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *cadencés* ; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente. (J. J. Rousseau.)

* C'est précisément ce défaut de *cadence*, c'est-à-dire, de régularité, de symétrie dans les phrases musicales, qui fait qu'un morceau manque de chant. Chaque phrase peut être agréable & gracieuse, ou énergique ; si elles manquent d'un certain ensemble, si elles ne se correspondent pas entre elles ; si l'une n'appelle pas l'autre d'une manière sensible ; si enfin elles ne concourent pas toutes à exprimer le même fond d'idées, dont elles ne doivent être que le développement, ce ne sera plus du chant. Une suite de phrases chantantes sans cette symétrie, est au chant proprement dit, ce qu'est une suite de phrases poétiques en prose, comparée à des vers. On y voit l'intention de la poésie, mais ce n'est pas de la poésie. C'est faute de connoître cet ensemble régulier, que quelques personnes accordent à de certains compositeurs le talent du chant, que d'autres leur refusent. Les uns considèrent les phrases isolées ; les autres ont égard aux rapports qu'elles doivent avoir entre elles.

Cette comparaison que nous venons de faire avec la prose, de la musique qui n'est point cadencée, nous paroît très-propre à éclaircir l'idée qu'on doit se faire du chant, & à terminer nos querelles musicales.

De la prose écrite avec énergie, avec grace, peut être fort expressive & plaire beaucoup, mais enfin ce n'est pas de la poésie. Avec les mêmes qualités, les vers en exigent beaucoup d'autres ; & si la force de l'expression est égale ou à peu près, la préférence doit être donnée au poète sur le simple prosateur. Mais une nation naturellement peu sensible à la poésie est fort disposée à préférer la prose qui est plus à sa portée, parce qu'elle compte pour peu de chose le mérite du poète qui a vaincu des difficultés qu'elle n'aperçoit pas.

Donnons

Donnons maintenant le nom de poésie au chant proprement dit, & celui de prose au chant irrégulièrement cadencé, & laissons au lecteur à en tirer les conséquences.

Ce seroit, au reste, une erreur importante que de croire que la régularité, que la symétrie s'opposent au développement, à l'expression des passions. Leur plus grand désordre même en est susceptible. La fureur, le délire, qu'y a-t-il de plus contraire en apparence à la symétrie, à toute espèce d'arrangement régulier ? Lisez cependant les fureurs d'Oreste dans Racine ou dans Voltaire ; elles sont en vers. Quel est l'homme qui oseroit préférer qu'elles fussent écrites en prose ? Il en est de même en musique. Des phrases coupées, incohérentes, irrégulières, quelque force qu'on leur trouve d'ailleurs, ne sont point du véritable chant ; ce ne fera jamais que de la prose musicale.

Si le chant, proprement dit, doit être composé de phrases symétriques & qui se correspondent entre elles, il est évident que la poésie sur laquelle ce chant est établi doit être également cadencée, sans quoi le rythme du chant ou disparaîtroit, ou seroit à la gêne. Cependant plusieurs personnes, & particulièrement un homme de beaucoup d'esprit, & dont l'autorité est d'un grand poids, ont voulu établir l'opinion contraire. Il prétend que la musique s'accommode mieux d'une poésie irrégulière ; il dit que la diversité des rythmes inspire plus d'idées au compositeur. Il va même jusqu'à soutenir que la prose convient tout aussi bien au chant que la poésie ; à l'appui de son système il cite des chants agréables faits sur des vers irréguliers. (Voyez *la Musique considérée en elle-même*, par M. de Chabanon, pag. 252.)

Cette difficulté devient très-aisée à résoudre en considérant que celui qui met en musique des vers irréguliers n'écrit que de la prose, & que le compositeur devient poète lorsqu'il adapte les chants à des vers cadencés. Il est incontestable que la prose est plus facile à écrire que la poésie : que le poète est bien moins libre dans ses idées que le prosateur. On convient encore que des phrases de prose peuvent être agréables, mais elles manqueront toujours d'un certain charme qu'on ne peut rencontrer que dans des vers. Les compositeurs italiens, qu'on n'accusera pas sans doute de manquer de chant, ne s'attachent pas à en mettre dans leur musique d'église, lorsqu'ils écrivent sur des psaumes. Ils ne recherchent alors qu'une harmonie savante. Mais ils rappellent toutes leurs idées de chant & d'expression, toutes leurs formes périodiques & régulières, lorsqu'ils mettent en musique des hymnes en vers mesurés & rimés, comme le *Stabat* & le *Dies iræ*. (M. Framery.)

CADENZA. *f. f.* Mot italien, par lequel on indique un point d'orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, à fin qu'il y fasse, relativement au

Musique. Tome I.

caractère de l'air, les passages les plus convenables à sa voix, à son instrument ou à son goût.

Ce point d'orgue s'appelle *cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première note d'une cadence finale, & il s'appelle aussi *al-birio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La musique françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au chanteur aucune pareille liberté, dont même il se voit fort embarrassé de faire usage. (J. J. Rousseau.)

* La musique françoise n'a plus du tout aujourd'hui le caractère de celle dont parle Rousseau ; cependant on n'a point adopté généralement l'usage des points d'orgue ou de la *cadenza* dans la musique vocale, si ce n'est dans quelques airs de bravoure qui ne sont, à proprement parler, que des sonates de voix. Cet usage est ridicule au théâtre, où la musique doit songer sans cesse à exprimer les paroles ; mais il peut être admis dans les concerts. Pour la musique instrumentale, les points d'orgue y sont très-communs en France comme ailleurs. Ils l'étoient même du tems où Rousseau écrivoit son dictionnaire. & il auroit dû le dire. Habitué à dénigrer la musique françoise il ne vouloit pas s'apercevoir des progrès qu'elle faisoit : ceux de la musique instrumentale étoient déjà très-grands. Or, comme cette musique, particulièrement dans les sonates, les concertos, n'a d'autre but que de faire briller le talent de l'exécutant, elle s'accommode très-bien de la *cadenza* dans la quelle l'instrumentiste peut se livrer à toute son imagination. Il ne faut pas cependant qu'il en abuse. Tout point d'orgue est fait sur une note de basse qui a été entendue. Et quoi que l'accompagnateur ne prolonge pas le son de cette note, son impression n'en est pas moins restée dans l'ame des auditeurs. Il faut donc prendre garde d'offenser l'harmonie par des modulations trop détournées, & qui avec cette note de basse, toujours supprimée, produiroient de faux accords. Une oreille délicate suffit pour éviter cette faute, mais il en est une autre dont on ne se garantit qu'avec beaucoup de goût ; c'est de donner au point d'orgue un rythme & un caractère très-différent de celui du morceau. La *cadenza* doit être, pour ainsi dire, le résumé de la pièce qu'on a jouée. Les idées trop étrangères en doivent être bannies. Cette faute est bien plus commune que la première, parce qu'il est plus ordinaire d'avoir une oreille sensible qu'un goût sûr. (M. Framery.)

CALABIS. Meursius, dans son traité intitulé : *Orchestra*, dit que c'étoit une chanson & une danse des Laconiens, dont ils se servoient dans le temple de Diane Dearthéide : ne seroit-ce point la danse inconnue des anciens, dont il ne nous reste que le nom *Calabrisme* ? (M. de Cailhava.)

CALIQUE. Athénée rapporte que de son tems il existoit encore des vers de Stésichore, dans lesquels il étoit parlé d'une chanson nommée *Calique*.
(*M. de Castilhon.*)

CALLINIQUE, nom d'un air de danse des anciens, qui s'exécutoit sur des flûtes, au rapport d'Athénée. (*M. de Castilhon.*)

CALYCE. Chanson pour les femmes. Il faut qu'elle soit très-ancienne, puisqu'Athénée dit que les femmes la chantoient autrefois. (*M. de Castilhon.*)

CAMERGO. Espèce d'air de danse dont la mesure est à deux tems, & le mouvement *allegro affai* ou *poco presto*. (*M. de Castilhon.*)

CANARDER. *v. n.* C'est, en jouant du haut-bois, tirer un son nasillard & rauque, approchant du cri du canard : c'est ce qui arrive aux commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la haute contre de *canarder*; parce que la haute-contre est une voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort. (*J. J. Rousseau.*)

* Ce n'est pas précisément cette contrainte qui rend les haute-contre mâles sujettes à *canarder*, mais le son nasillard que prend leur voix. Les compositeurs italiens n'emploient presque pas la véritable haute-contre : ils font exécuter cette partie par des bas-dessus, hommes ou femmes, & leur donnent en conséquence des tons trop aigus pour la voix des hommes réels. Les compositeurs françois, d'après cet exemple, ont écrit pour la haute-contre, à peu près dans le même diapason, sans considérer qu'ils ne pouvoient pas employer les mêmes moyens d'exécution. Or, les hommes qui ont voulu rendre ces tons aigus, faits seulement pour des castrats ou des femmes, n'ont pu y parvenir qu'en serrant extrêmement la gorge; & le son, qui a perdu ainsi de son intensité, tâche souvent d'en retrouver une partie en passant par le nez. (*Voyez haute-contre.*) (*M. Framery.*)

CANEVAS. *f. m.* C'est ainsi qu'on appelle à l'opéra de Paris des paroles que les musiciens ajustent aux notes d'un air à parodier. Sur ces paroles, qui ne signifient rien, le poète en ajuste d'autres qui ne signifient pas grand'chose, où l'on ne trouve, pour l'ordinaire, pas plus d'esprit que de sens; où la prosodie françoise est ridiculement estropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raison, des *canevas*. (*J. J. Rousseau.*)

CANEVAS. On donne ce nom à des mots sans aucune suite, que les Musiciens mettent sous un air, qu'ils veulent faire chanter après qu'il aura été exécuté par l'orchestre & la danse. Ces mots servent de modèle au poète pour en arranger

d'autres de la même mesure, & qui forment un sens : la chanson faite de cette manière, s'appelle aussi *canevas* ou *parodie*. (*Voyez parodie.*)

Il y a de fort jolis *canevas* dans l'opéra de Tancrede : *aimable vainqueur*, &c. d'*Hésione*, est un *canevas ancien*. *Ma bergere fuyoit l'amour*, &c. des *fêtes de l'hymen*, en est un moderne; presque toutes les chaconnes de Lully, ainsi que ses pascailles ont été parodiées par Quinault; c'est dans ces *canevas* que l'on trouve des vers de neuf syllabes, dont le repos est à la troisième; ce poète admirable ne s'en est servi que dans ces occasions.

Les bons poètes lyriques ne s'écartent jamais de la règle, qui veut que les rimes soient toutes croisées, hors dans les *canevas* seulement. Il y en a tel qui forcément doit être en rimes masculines, tel autre en demande quatre féminines de suite. Il y en a enfin, mais en petit nombre, dont toutes les rimes sont de cette dernière espèce.

La correction dans l'arrangement des vers est une grande partie du poète lyrique; les vers de douze syllabes, ceux de dix, de sept, & de six, adroitement mêlés, sont les seuls dont il se sert; encore observe-t-il de n'user que très-sobrement de ceux de sept. Il faut même alors que dans le même morceau où ils sont employés, il y en ait au moins deux de cette mesure. Les vers de cinq, de quatre, de trois syllabes sont réservés au *canevas*; la phrase de musique qu'il faut rendre donne la loi; une note quelquefois exige un sens fini, & un vers, par conséquent, d'une seule syllabe.

Les *canevas* les mieux faits sont ceux dont les repos & le sens des vers répondent aux différens repos & aux temps des phrases de la musique. Alors le redoublement des rimes est un nouvel agrément. Il n'est point d'ouvrage plus difficile, qui exige une oreille plus délicate, & où la prosodie françoise doit être plus observée. Le poète qui est en même temps musicien, a dans ces sortes de découpages un grand avantage sur celui qui n'est que poète. (*Cahuzac.*)

* Ni le mot ni la chose ne sont plus d'usage. Lorsque les ballets étoient la partie principale d'un opéra, le musicien pouvoit en faire parodier les plus jolis airs, pour les fixer davantage dans l'esprit des auditeurs à l'aide des paroles; ces paroles ne pouvoient être assujéties au rythme de l'air par le poète, si celui-ci n'étoit pas musicien. Alors le compositeur parodioit lui-même son morceau, en y ajustant des mots sans aucune idée; le poète ensuite réduisoit ce *canevas* en vers, & s'y conformoit comme il pouvoit, ainsi qu'on fait une chanson d'après d'autres paroles. Delà tant de couplets barbares & insignifiants, dont Quinault lui-même a donné de dangereux exemples; mais

quelquefois aussi il a su vaincre bien heureusement cette difficulté. Voici le modèle de la parodie d'un air de Lulli dans l'opéra d'*Alceste*; elle est citée par M. Marmontel comme un chef-d'œuvre.

Tout mortel doit ici paroître; (*sans les enfers.*)

On ne doit naître

Que pour mourir.

De cent maux le trépas délivre :

Qui cherche à vivre

Cherche à souffrir.

Venez tous sur nos sombres bords.

Le repos qu'on desire

Ne tient son empire

Que dans le séjour des morts.

Chacun vient ici bas prendre place,

Sans cesse on y passe,

Jamais on n'en sort.

C'est pour tous une loi nécessaire,

L'effort qu'on peut faire

N'est qu'un vain effort.

Est-on sage

De fuir ce passage ?

C'est un orage

Qui mène au port.

Chacun vient ici bas prendre place;

Sans cesse on y passe,

Jamais on n'en sort.

Tous les charmes,

Plaintes, cris, larmes,

Tout est sans armes

Contre la mort.

Chacun vient ici bas prendre place;

Sans cesse on y passe,

Jamais on n'en sort.

« Je ne crois pas, dit M. Marmontel, que le mérite de la difficulté vaincue ait jamais été porté plus loin, ni que, dans la contrainte de la mesure & de la rime, il soit possible de conserver au langage plus d'aisance, de force & de précision. »

La difficulté de parodier mérite certainement l'indulgence; mais un éloge aussi fort, de la part de M. Marmontel, appelle la critique. On ne peut s'empêcher de remarquer que ce vers, *l'effort qu'on peut faire*, est vague, & manque de cette précision que le panégyriste attribue au morceau. L'Auteur a voulu dire probablement *l'effort qu'on peut faire pour en sortir*; mais il ne le dit pas. Deux vers plus loin, qu'est-ce qu'un *passage* qui est un *orage*? *tous les charmes, plaintes, cris, larmes*, n'est pas correct; il faudroit les plaintes, les cris, &c. ou en supprimant par-tout l'article, *tous charmes, plaintes, cris, larmes*, ce qui seroit ridicule. Le vers *plaintes, cris, larmes*, n'est déjà pas fort doux.

Ces remarques légères n'empêchent pas que les idées de ce morceau ne soient très-philosophiques, & en général très-bien exprimées. Les successeurs de Quinault ont rarement été aussi heureux. Cahusac, il ne nous venons de citer l'article, a fait avec Rameau beaucoup de ces parodies sur *canevas*, & l'on voit, par son article même, ce qu'il étoit capable de faire.

Il remarque que c'est dans les *canevas* seulement que Quinault a employé les vers de neuf syllabes, césurés à la troisième. Cela est vrai; mais son exemple suffit pour introduire cette espèce de mesure dans les morceaux destinés au chant. Elle fait très-bien en musique, en mettant un repos à la troisième & un à la sixième syllabe. Elle est très-commune dans la poésie lyrique italienne.

Se mai ser — ti spirar — ti sul volto

Lievè sa — to che len — to s'aggiri.

Voyez *Césure*.

« Les vers de douze syllabes, dit Cahusac; » ceux de dix, de sept & de six, *adroitement* » mêlés, sont les seuls dont le poète lyrique se » sert; encore observe-t-il de n'user que très- » sobrement de ceux de sept. Il faut même alors » que dans le même morceau où ils sont em- » ployés il y en ait au moins deux de cette » mesure. »

Cela est vrai pour le récitatif, mais il en est tout au contraire pour les airs, dans lesquels les vers doivent être égaux, au moins pour chaque période, loin d'être *adroitement mêlés*, & où les vers de sept syllabes sont ceux qui figurent avec le plus d'avantage.

Le poète qui est en même temps musicien, dit encore Cahusac, « a dans ces sortes de dé- » coupures un grand avantage sur celui qui n'est » que poète. »

Un poète musicien se gardera bien de parodier sur *canevas*, il parodiera sur la musique même. Il est impossible de bien saisir le caractère d'un air en le parodiant d'après des paroles. Un morceau de chant simple peut être parodié heureusement par celui qui en fait très-bien l'air, qui a l'oreille harmonique, & le sentiment de la musique; mais si le morceau a des accompagnemens qui signifient quelque chose, on ne pourra en faire une parodie passable sans être très-bon musicien. (M. Framery.)

CANON. *f. m.* C'étoit, dans la musique ancienne, une règle ou méthode pour déterminer les rapports des intervalles. L'on donnoit aussi le nom de *canon* à l'instrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au livre que nous avons de lui sur les rapports de tous les intervalles harmoniques. En général on appelloit *scissio canonicis*, la division du monocorde par tous ces

intervalles, & *canon universalis*, le monocorde ainsi divisé, on la table qui le représentoit. (Voyez *Monocorde.*) (J. J. Rousseau.)

CANON, en musique moderne, est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant.

Autrefois, dit Zarlino, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles, qu'il appelle *fughe in consequenza*, certains avertissemens qui marquoient comment il falloit chanter ces sortes de fugues, & ces avertissemens étant proprement les règles de ces fugues, s'intituloient *canoni*, règles, *canons*. De là prenant le titre pour la chose, on a, par métonymie, nommé *canon* cette espèce de fugue.

Les *canons* les plus aisés à faire & les plus communs, se prennent à l'unisson ou à l'octave; c'est-à-dire, que chaque partie répète sur le même ton le chant de celle qui la précède. Pour composer cette espèce de *canon*, il ne faut qu'imaginer un chant à son gré; y ajouter, en partition, autant de parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces parties chantées successivement, former un seul air; tâchant que cette succession produise un tout agréable, soit dans l'harmonie, soit dans le chant.

Pour exécuter un tel *canon*, celui qui doit chanter le premier, part seul, chantant de suite l'air entier, & le recommençant aussitôt sans interrompre la mesure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit servir de sujet perpétuel, & sur lequel le *canon* entier a été composé, le second entre, & commence ce même premier couplet, tandis que le premier entre, poursuit le second: les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet: en recommençant ainsi sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *canon* aussi long-tems qu'on veut.

L'on peut encore prendre une fugue perpétuelle à la quinte, ou à la quarte; c'est-à-dire, que chaque partie répétera le chant de la précédente, une quinte ou une quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des bémols ou des dièses aux notes dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la quinte ou à la quarte, le chant de la partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais seulement à l'identité du chant, ce qui rend la composition du *canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une partie reprend la fugue, elle entre dans un nouveau ton; elle en change presque à chaque note, & qui pis est, nulle partie ne se trouve à la fois dans le même ton qu'une autre, ce qui fait que ces sortes de *canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne sont jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le chant des parties, que par celle qui se trouve entre les parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *canons*, que, soit qu'on chante les parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin & que la basse devienne le dessus, on a toujours une bonne harmonie & un *canon* régulier. (Voyez *Pl. de mus. fig. 49.*) deux exemples de cette espèce de *canons* tirés de Bontempo, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot *système*, dans l'exposition de celui de M. Tarini.

Pour faire un *canon* dont l'harmonie soit un peu variée, il faut que les parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-tems après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la pause ou demi-pause, on n'a pas le tems d'y faire passer plusieurs accords, & le *canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *canons* à tant de parties qu'on veut: car un *canon* de quatre mesures seulement, sera déjà à huit parties si elles se suivent à la demi-pause, & à chaque mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux parties.

L'empereur Charles VI, qui étoit grand musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *canons* qui ont été faits pour ce prince, par les meilleurs maîtres de ce pays-là. (J. J. Rousseau.)

La troisième espèce de *canons*, dont Rousseau vient de parler, s'appelle aussi *canon per arsin & thesin*, parce que toutes les notes qui sont dans le tems fort en chantant d'une façon, tombent dans le tems foible en chantant de l'autre.

Souvent, lorsqu'un *canon* est à l'unisson ou à l'octave, & que par conséquent chaque partie chante exactement les mêmes notes, quoique dans un diapason différent dans le second cas, on n'écrit le *canon* qu'une seule fois, & on marque par ce signe \times quand les autres parties doivent commencer, alors les Italiens appellent le *canon canone chiuso*, ou *incorpo*; & si un *canon* est écrit tel qu'il doit être exécuté, & avec toutes les parties, ils l'appellent *canone aperto*, *risoluto*, ou *inpartite*.

Il y a encore le *canon énigmatique*; c'est à-dire, que le compositeur n'écrit qu'une partie de son *canon*, & indique par quelques signes qu'il doit y avoir d'autres parties; mais sans indiquer à quel intervalle elles doivent prendre le chant, ni dans

quel ordre elles doivent se suivre, en sorte que c'est aux exécuteurs à le chercher.

Une autre sorte de *canons* est celui dans lequel une partie prend toujours le chant, en le recommençant un ton plus haut qu'elle ne l'avoit pris d'abord; ce qui peut continuer autant que les parties peuvent s'étendre: on appelle aussi ce dernier *climax*.

Enfin, il y a le *canon par augmentation*, lorsque dans un *canon* à deux parties la basse fait toutes les notes deux fois plus longues que le dessus; (voyez *figure 50, planche de musique*,) & si le *canon* est à trois parties, en sorte que la haute-contre double, & la basse quadruple la valeur des notes du dessus, c'est un *canon par augmentation double*.

(*M. de Castillon*.)

CANON. Ce genre de composition est formé d'un sujet qu'on appelle *dessin*, & d'une ou plusieurs autres parties, qui devant suivre ce dessin par des intervalles de tons & demi-tons absolument semblables, se nomment *conséquentes*. Il est évident que les *conséquentes* ne peuvent être qu'à l'unisson, à la quinte ou à la quarte du dessin, car si elles étoient à la tierce, à la quinte, elles jetteroient dans des modulations trop détournées.

Il y deux sortes de *canons*, ceux qu'on nomme *libres*, & ceux qui sont avec obligation. Les *canons libres* se subdivisent encore en deux espèces: la première est celle où le dessin & les *conséquentes*, après avoir fini leur chant, reviennent au commencement. Ce sont ceux dont Rousseau a donné les règles; ils ne se peuvent faire qu'à l'unisson, & à autant de parties qu'on veut. On les nomme *canons perpétuels* ou *infinis*. La seconde espèce comprend ceux où les parties, après avoir achevé le chant, s'arrêtent; on en peut faire à l'unisson, à la quarte, à la quinte & à l'octave. Voici comment on les compose.

On écrit d'abord un motif à volonté, pour servir de dessin; on le transcrit dans une autre partie, à l'unisson, à la quarte, à la quinte ou à l'octave. Pendant que la *conséquent* répète ce motif, le dessin en propose un autre qui sera de même répété par la *conséquent*; ce qu'on peut prolonger autant que l'on veut. A la fin, cependant, il faut que le dessin ait quelques notes de plus pour que les parties terminent ensemble le morceau.

Voyez *planches de musique, fig. 51*, l'exemple d'un *canon* à trois voix à l'unisson; un autre célèbre *del padre Martini*, & celui d'un *canon* à la quinte par Rameau.

Il y a un autre genre de *canons* qu'on appelle *renversés*, ou en *derrière*, ou *doubles*, dont le mécanisme consiste en ce que la dernière note s'accorde avec la première; l'avant-dernière avec la seconde, & ainsi de suite, de manière que l'une

va à reculons, tandis que l'autre précède directement. (*V. pl. de mus. fig. 52.*)

On en fait aussi de renversés à double sujet à quatre parties; d'autres par mouvemens contraires ou par mouvemens directs, opposés à des mouvemens contraires; d'autres sur des sujets de plainchant, &c. &c. (*V. pl. de mus. fig. 53.*)

Au surplus, ces malheureuses productions du plus mauvais goût, ces tours de force qui n'ont de mérite qu'une difficulté vaincue aux yeux pour le tourment de l'oreille, ne prouvent d'autre mérite que celui de la patience. Il faut, à la vérité, pour y réussir, une grande connoissance de tous les moyens permis en harmonie, mais quand on a cette connoissance, on doit en faire un usage plus heureux. Tout au plus de jeunes gens peuvent-ils se permettre par plaisanterie quelque exercice de ce genre, comme on fait en poésie des acrostiches & des bouts rimés.

J'en excepte les *canons simples*, appelés *perpétuels*: bien faits & exécutés par des voix bien justes, ils font quelquefois en société un effet fort agréable. (*M. Framery.*)

CANON. La ligne liée ou perpétuelle, dit le P. Martini, fut appelée *Canon*, parce que ce mot en grec signifie règle, & que dans cette sorte de fugue, la *proposition* sert de règle à la réponse, qui est obligée de suivre exactement ses traces depuis le commencement jusqu'à la fin. L'explication que Rousseau donne du mot *canon* est un peu différente; mais cela est de peu d'importance.

On a vu dans les articles précédens les règles du *canon*, les conseils sur la manière de le composer, de l'employer, & sur la nécessité de n'en pas confondre les différentes espèces. Les observations suivantes n'ont pour but que d'en faciliter la lecture, & d'aider les personnes curieuses de ce genre de composition à déchiffrer les anciens *canons*, dans l'exécution desquels on se trouve souvent arrêté, si l'on ne s'est mis au fait de tous les signes qui y sont en usage.

Il y a deux manières de noter un *canon*. La première consiste à l'écrire sur une seule portée; alors les différentes parties entrent successivement à certains signes, placés de façon que la première partie arrive au premier signe, la seconde commence le chant du *canon*; lorsque la première arrive au second signe, la troisième partie commence, &c. cela s'appelle un *canon fermé*, *canone chiuso* (*V. pl. de mus. fig. 42.*)

La seconde manière est de noter en partielles toutes les parties du *canon*, qui se nomme alors *canon ouvert*, *canone aperto*, & dont l'exécution n'a aucune difficulté.

Dans les *canons fermés* on place au-dessus de la ligne où est notée la partie qui propose, les

signes qui indiquent aux autres parties quand elles doivent répondre.

Il y en a trois principaux, qui sont le guide ou la prise, la prise \otimes ; la couronne \odot , & la ritournelle ou reprise :||:

Le guide indique aux parties répondantes quand elles doivent commencer les réponses. La couronne sert à marquer la note où doivent s'arrêter les parties qui répondent. La reprise ou ritournelle signifie que le chant étant fini, il doit être

recommencé tant par la partie qui a proposé le canon, que par les parties répondantes.

On place d'ordinaire au commencement de la portée les différentes clefs qui indiquent le genre des voix chargées de répondre. On joint à ces clefs des barres qui marquent les pauses que chaque partie doit observer, ou les tems qu'elle doit compter avant de partir : on y joint aussi le petit signe \cup qui, selon la ligne où il est posé, désigne par quelle note doivent commencer les réponses. Ceci s'entendra mieux par un exemple.

Canon fermé, à la quarte & à quatre parties.



On fait que dans l'ancienne musique une barre qui s'étend seulement d'une ligne à l'autre, & ne remplit qu'un intervalle, vaut une brève, c'est-à-dire deux rondes ou semi-brèves. Lorsqu'elle occupe deux intervalles, & qu'elle est prolongée de la seconde ligne à la quatrième, elle vaut deux brèves ou quatre rondes.

Ainsi la clef du *Contralto*, qui est ici la première, ayant une grande barre & une petite, la partie qui chante sur cette clef, doit attendre que celle qui commence, c'est-à-dire le *tenore*, ait fait la valeur de trois brèves ou de six rondes : elle n'entrera donc qu'au troisième signe \otimes , placé au-dessus de la portée. De plus, le signe \cup , mis après les deux barres, sur la ligne de la clef, indique la note *ut* : cette partie commencera donc en *ut*, ou à la quarte du *tenore*, dont le chant débute en *sol*; ce qui constitue le canon à la quarte.

La clef de *fa* ou de basse, qui vient ensuite, n'est suivie que d'une grande barre de deux brèves ou quatre rondes : ainsi la partie de basse entrera au second signe \otimes . Le petit signe \cup étant sur l'intervalle qui, avec cette clef, porte le nom d'*ut*, cette partie commencera en *ut*, comme le *contralto*.

Enfin, la clef de *soprano* ou dessus, qui est la troisième, n'est suivie que d'une petite barre, remplissant un seul intervalle, & valant une seule brève ou deux rondes. Elle commencera donc au premier signe \otimes ; & le signe \cup étant sur la note *sol*, cette partie débutera en *sol*, à l'unisson du *tenore*.

Les parties sont donc indiquées en ordre inverse ou rétrograde. Le *tenore* commence : le dessus entre à l'unisson, ou plutôt à l'octave, après la valeur de deux rondes : la basse à la quarte au-dessous, après quatre rondes; & le *contralto* à l'octave de la basse, & à la quarte du *tenore*, après la valeur de six rondes.

On trouvera ce canon, d'abord fermé, & ensuite ouvert, ou noté en partition, (*pl. de musique, figure 54,*) l'étude qu'on en aura faite, & l'habitude de le chanter, donneront la clef de tous ceux du même genre.

On écrit aussi ordinairement au commencement du canon, le degré où les parties doivent se répondre; à l'unisson, à l'octave, à la quarte, &c. Mais dans les anciens & volumineux recueils de canons composés en Italie, en France, en Angleterre, en Espagne, &c. on trouve ces indications, tantôt en mots italiens, tantôt en mots latins, tantôt même en mots grecs. Pour exécuter ces canons sans embarras, il est nécessaire de connaître ces expressions différentes.

Les italiennes répondent exactement aux françaises, à l'unisson, à la seconde mineure, *all'unissono, alla seconda minore*, &c. Les latines répondent aussi aux italiennes, excepté la seconde & la troisième, dont l'une, qui est la seconde mineure, s'appelle en latin *semiditonus*; l'autre qui est la seconde majeure, se rend par *ad tonum* ou *ad secundam*. Le reste est absolument relatif aux mots français & italiens. A la quarte, *ad quartam*, à la quarte, *ad quintam*, &c. Il n'en est pas de même des mots tirés du grec. Les voici avec leur signification. (Les trois qui sont entre deux parenthèses sont comme dans le latin.)

- A l'unisson *Symphonizabis* ou *homophonus*.
- A la seconde mineure *Ad hemitonium*.
- A la seconde majeure (*Ad tonum*.)
- A la tierce mineure *Ad (semiditonus)* ou *trihemitonium*.
- A la tierce majeure (*Ad ditonus*.)
- A la quarte *Ad diatessaron*.
- A la quarte *Ad diapente*.

A la sixte mineure . . .	<i>Ad hexacordum min. ou ad diapente cum hemitonio.</i>
A la sixte majeure . . .	<i>Ad hexacordum maj. ou ad diapente cum tono.</i>
A la 7 ^e mineure	<i>Ad heptacordum min. ou ad diapente cum trihemitonio.</i>
A la 7 ^e majeure	<i>Ad heptacordum maj. ou ad diapente cum ditono.</i>
A l'octave	<i>Ad diapason.</i>
A la 9 ^e mineure ou majeure.	<i>Ad diapason cum tono ou cum hemitonio.</i>
A la 10 ^e mineure ou majeure.	<i>Ad diapason cum ditono ou cum trihemitonio.</i>
A la 11 ^e	<i>Ad diapason-diateffaron.</i>
A la 12 ^e	<i>Ad diapason-diapente.</i>
A la 15 ^e ou double octave.	<i>Ad dif-diapason.</i>

Quelquefois on trouve avec ces mots les deux particules *sub* & *supra*, comme *ad sub-diapason*, *ad sub-diapente*, &c. Cette particule *sub* indique que les parties répondantes doivent entrer à l'octave au-dessous, à la quinte au-dessous, &c.

On trouve plus rarement la particule *supra*, qui signifie que les réponses doivent être à l'octave ou à la quinte au-dessus; mais toutes les fois qu'un des mots ci-dessus est employé seul & sans aucune particule ajoutée, comme *ad diapason*, *ad diapente*, &c. on doit entendre que les réponses sont à l'octave, à la quinte au-dessus, &c.

Au lieu de *sub* & de *supra*, quelques anciens auteurs se sont encore servis de deux particules grecques, *hypo* & *hyper*. Par exemple *hypo-diapason* veut dire à l'octave au-dessous, & *hyper-diapente* à la quinte au-dessus.

Outre toutes ces expressions qui servent à marquer les cordes ou notes sur lesquelles les différentes parties du *canon* doivent répondre, il y en a d'autres qui indiquent à quelle distance ou après quel espace de tems elles doivent commencer leurs réponses. Ce sont par exemple, *fuga*, ou *canon post unum tempus*, *post duo tempora*, &c. ce qui veut dire que les parties doivent répondre après la pause d'un ou de deux tems, &c.

Il faut se rappeler ici que la *bève* étoit la figure qui représentoit un tems. On la regardoit comme la mere d'où naissoient les autres figures; celles d'une plus grande valeur, en y joignant un pied ou jambage à droite, en dessus ou en dessous, & celles d'une moindre valeur, en changeant la figure carrée, qui est celle de la *brève*, en circulaire, & en y ajoutant, pour marques distinctives, le jambage, la blancheur, la couleur noire, ou les crochets.

Voyez *brève* & *caractères de musique*.

Pour indiquer la distance du tems, on se servoit aussi quelquefois de la figure même de ces différentes notes. Ainsi l'on trouve *canon ad diapason post l.*, c'est-à-dire, à l'octave, après la valeur d'une longue: *canon ad diapente post □*, c'est-à-dire, à la quinte, après la valeur d'une *brève*; ou *canon ad diateffaron post ◇*, c'est-à-dire, à la quarte, après la valeur d'une *semi-brève*, que nous nommons aujourd'hui *ronde*.

Mais ce ne sont pas là toutes les difficultés qu'on trouve dans la lecture des anciens *canons*. Ces premiers maîtres sembloient vouloir se venger de la peine qu'ils avoient à composer ces morceaux savans de musique, en les rendant presque aussi difficiles à comprendre & à déchiffrer qu'ils l'étoient à faire.

Ils avoient imaginé pour cela des mots énigmatiques qui en donnoient la clef, & sans lesquels il étoit impossible de deviner ce que leurs *canons* vouloient dire. Ces mots ou phrases latines étoient ordinairement des espèces de proverbes. Ils indiquoient la note sur laquelle devoient entrer les réponses, les pauses que l'on devoit passer dans le cours du *canon*, celles qu'il falloit observer, les valeurs des notes que l'on devoit quelquefois ou diminuer ou redoubler, &c. En sorte que si l'on n'entendoit pas cette clef qui étoit au commencement, le *canon* devenoit d'une obscurité invincible, & d'une exécution impraticable.

Les auteurs qui écrivoient des traités sur la manière de composer les fugues & les *canons*, recommandoient, il est vrai, de rendre ces mots énigmatiques le plus clairs & le plus intelligibles que faire se pourroit; car, disoient-ils, les chanteurs ne sont ni magiciens, ni devins, ni prophètes, pour deviner la pensée des autres quand elle n'est exprimée que d'une manière capricieuse & extravagante.

On n'en trouve pas moins dans les recueils de *Josquin Delprato*, de *Jean Mouton*, de *Jicari Isaac*, ainsi que dans les traités de *Pierre Aaron*, de *Glareanus*, de *Pedro Cerone*, de *Bononni*, &c. des *canons fermés* qui, ne pouvant être ouverts que par cette sorte de clefs, devoient par leur obscurité presque impossibles à déchiffrer.

Le savant Père *Martini* s'étoit donné la peine de rassembler presque tous ces mots énigmatiques & d'en donner l'explication; je crois rendre un service aux amateurs de l'ancienne musique, & à ceux qui veulent connoître le génie des premiers maîtres de l'art, en plaçant ici cette explication, au lieu de laquelle il y aura peu de ces *canons* énigmatiques dont le lecteur attentif ne puisse trouver le sens.

1. *Clama ne cesses.*
2. *Ocia dant vitia.*
3. *Dii faciant sine me, non moriar ego.*
4. *Omnia si perdas, famam servare memento, Quà semel amissâ, postea nullus eris,*

5. *Sperare & presolari multos facit morari.*
6. *Ocia securis insidiosa nocent.*
7. *Tarda solus magnis rebus inesse fides.*
8. *Fuge morulas.*

Chacun de ces mots ou énigmes indique que les parties qui répondent doivent négliger les pauses qui se trouvent dans celle qui a proposé le canon, & ne chanter que les notes.

9. *Misericordia & veritas obviaverunt sibi.*
10. *Iustitia & pax se osculatae sunt.*
11. *Nescit vox missa reverti.*
12. *Semper contrarius esto.*
13. *Signa te signa temere me tangis & angis, Roma tibi subito motibus ibit amor.*
14. *Frangenti fidem fides frangatur eidem.*
15. *Roma caput mundi, si veteris, omnia vincit.*
16. *Mitto tibi metulas, erige si dubitas.*
17. *Cantrizat, vel canit more habreorum.*
18. *Retrograditur.*
19. *Vadam & veniam ad vos.*
20. *Principium & finis.*

Ces douze mots signifient que de deux parties qui répondent à la partie proposante, l'une doit commencer à la première note du chant proposé, & aller jusqu'à la fin; l'autre commence à la dernière note, & poursuit toujours en reculant jusqu'à la première.

On conçoit combien un tel canon doit être difficile à faire, & combien il seroit impossible d'en deviner l'exécution si l'on n'entendoit pas le sens qu'a donné le compositeur à l'un des douze mots ci-dessus. On conçoit moins aisément le plaisir qui peut résulter de cette exécution, & le mérite de se donner tant de peine pour faire si peu de plaisir.

21. *Symphonizabis.*

Répondez à l'unisson.

22. *Omne trinum perfectum.*
23. *Trinitas & unitas.*
24. *Trinitatem in unitate veneremur.*
25. *Sit trium series una.*
26. *Vidi tres viri qui erant laesi.*

Ceux-ci veulent dire tout simplement que de la partie proposée on doit tirer deux autres parties, qui forment un canon à trois voix, & qui prennent ordinairement à l'unisson ou à l'octave.

27. *Manet altâ mente repostum.*
28. *De ponte non cadit qui cum sapientiâ vadit.*

Que deux, trois, ou plusieurs voix répondent à la proposition.

29. *Tantum hoc repete quantum cum aliis sociare videbis.*
30. *Non qui incepit, sed qui perseveraverit.*
31. *Itaque reditque frequens.*

Un petit trait de chant qui est dans une partie doit se répéter jusqu'à ce que les autres parties aient fini de chanter. Il ne s'agit que de distinguer dans le canon ce petit trait de chant, & de le confier, sans l'interrompre, jusqu'à la fin.

32. *Crescit,*
 33. *Decrescit,*
- } *in duplo, triplo, &c.*

La partie qui répond doit doubler ou tripler la valeur des notes, ou les diminuer de la moitié, ou des deux tiers, &c.

34. *Digniora sunt priora.*

La partie qui répond doit chanter les notes dans l'ordre de leur valeur respective, & non dans l'ordre où elles sont notées: c'est-à-dire, les *maximes* d'abord, ensuite les *longues*, puis les *brèves*, les *semi-brèves*, &c. Quel travail! & quelle pénible futilité!

35. *Descende,*
 36. *Ascende,*
- } *gradatim.*

Chaque fois que le chant ou le sujet recommence, il faut descendre ou monter d'un ton.

37. *Et sic de singulis.*

Si la première note est suivie d'un point, la partie répondante doit chanter en pointant toutes les autres notes.

38. *Nigra sum sed formosa.*
39. *Cæcus non judicat de colore.*

La partie qui répond doit chanter les noires comme si c'étoient des blanches.

40. *Qui se exaltat humiliabitur.*
41. *Qui se humiliat exaltabitur.*
42. *Plutonia subit regna*
43. *Contraria contrariis curantur*
44. *Qui non est mecum contra me est.*
45. *Duo adversi adverse in unum.*

On doit chanter la réponse en sens contraire; de manière que si la partie proposante monte, la répondante descend, & si la première descend, la dernière monte.

46. *De minimis non curat prætor.*

La partie répondante ne doit chanter ni les *minimes*, ni les *semi-minimes*, c'est-à-dire, ni les blanches, ni les noires, quoi qu'elles soient notées dans la proposition.

47. *Me oportet mirui, illum autem crescere.*

L'antécédent, ou partie proposante, diminue de la moitié la valeur des notes, & la partie répondante les augmente du quadruple.

48. *Qui venit post me ante me factus est.*

Le conséquent ou la réponse est fait avant l'antécédent ou la proposition: alors le véritable sujet

si ces deux parties se faisoient entendre à la fois. Mais ce sont là de ces secrets de l'art qui ne sont pas entre les mains de tout le monde; ils ne sont qu'un jeu pour un compositeur qui joint la profondeur des connoissances à la fertilité du génie; mais ce seroient des difficultés insurmontables pour plus d'un de ces musiciens qui, malheureux du côté du chant, dont tout le monde est juge, ont acquis à si bon marché la réputation de savans Harmonistes. (*M. Ginguené.*)

CANONIQUEMENT, *adv.* On dit en musique qu'une partie imite l'autre *canoniquement*, quand elle fait exactement les mêmes notes, pauses, &c. (*M. de Castillon.*)

CANTABILE. *Adjectif italien*, qui signifie *chantable*, *commode à chanter*. Il se dit de tous les chants dont, en quelque mesure que ce soit, les intervalles ne sont pas trop grands, ni les notes trop précipitées; de sorte qu'on peut les chanter aisément, sans forcer ni gêner la voix. Le mot *cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage françois. On dit: *parlez-moi du cantabile*; *un beau cantabile me plaît plus que tous vos airs d'exécution.* (*J. J. Rousseau.*)

* Il est difficile de présenter une définition plus fautive que celle que donne ici Rousseau du mot *cantabile*. 1°. Rien n'est assurément moins *commode* à chanter: il n'y a pas au contraire en musique de morceau plus difficile. Comme le mouvement en est nécessairement lent, il y a peu de voix capables d'y soutenir des sons toujours purs & justes, & il faut une oreille bien fine & bien exercée pour en sentir la mesure; 2°. Il n'est pas vrai que dans un *cantabile* les intervalles ne puissent pas être fort grands: c'est au contraire dans ce genre de morceaux où le compositeur se plaît à en offrir de tels aux chanteurs, pour faire briller la justesse de leur intonation, parce que la lenteur du mouvement leur permet de les saisir avec plus de facilité; 3°. Il n'est pas même vrai que ce soit un adjectif, ou du moins il falloit dire qu'il est pris ici substantivement comme *un mortel*, *un jaloux*, *le boire*, *le manger*.

Cantabile signifie donc *chantable*, ce qui est fait pour être *chanté*, à proprement parler, c'est-à-dire, l'espèce de morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornemens du chant. En Italie on divise les morceaux de musique en trois genres principaux; 1°. *L'Aria parlante*, l'air parlant, est celui où le compositeur s'est surtout attaché à exprimer les paroles & la situation. C'est ce que nous appellons des airs d'expression; ils sont ordinairement d'un mouvement animé, comme la passion qu'ils ont à peindre, & même lorsqu'ils sont lents, le chanteur qui a du goût ne doit s'attacher qu'à rendre le sentiment que le compositeur a voulu y mettre; 2°. *L'Aria di bravura* ou *d'abilità*, l'air de bravoure ou d'exécution,

est celui que le compositeur a fait uniquement pour le chanteur, pour faire valoir la volubilité de son gosier, & son adresse à rendre toutes les difficultés d'une exécution rapide: on sent qu'il faut absolument que le mouvement en soit vif; 3°. Le *cantabile*. Il y a dans les compositions dramatiques des moments où l'action se repose, où le personnage peut s'arrêter quelque temps sur un sentiment calme, soit que ce sentiment soit agréable, ou même qu'il soit douloureux. C'est-là le cas de faire du *cantabile*. L'ame des auditeurs qui a dû suivre les émotions du personnage, se trouvant dans une situation également tranquille, quoique toujours affectée, peut se livrer un instant au charme d'une mélodie indépendante d'une expression bien déterminée. C'est ainsi que dans un drame parlé, lorsque la situation n'est pas plus animée que nous ne le supposons ici, on se plaît à entendre une description brillante de tous les charmes de la poésie, quoiqu'elle n'aide point à la marche de l'action.

Puisque le propre du *cantabile* est de se reposer sur un sentiment, il est évident que son allure doit être lente. Elle doit l'être aussi pour donner au chanteur le temps de développer la beauté de sa voix, dont on ne peut bien juger que dans des sons soutenus; c'est à lui à mêler ces sons de quelques passages plus rapides, tant afin d'en détruire la monotonie, que pour faire juger qu'il fait allier une exécution délicate à la justesse, à la pureté de l'intonation. Le mouvement large du *cantabile* sert encore à faire appercevoir à l'auditeur des nuances de modulation qui lui échappent souvent dans les mouvemens vifs. On y peut mettre & l'on y met souvent des intervalles escarpés & difficiles: ils y sont beaucoup mieux placés que dans la vitesse, qui ne permet ni à la voix de les faire bien justes, ni à l'oreille de les bien apprécier. Les passages dont le chanteur est dans l'usage d'orner le *cantabile* peuvent être aussi rapides que son gosier le lui permettra; mais s'il a du goût, ils ne seront jamais disparate avec le fond de la mélodie qu'il laissera toujours sentir. C'est une draperie élégante & riche sous laquelle on doit toujours appercevoir le nud. (Il est inutile d'ajouter qu'il doit être encore plus sévère à l'égard de l'harmonie.) On reproche quelquefois aux Italiens d'étouffer le chant sous des broderies trop multipliées. Ce n'est peut-être pas l'abondance qu'il en faut accuser autant que le choix. Un seul agrément de mauvais goût peut nuire d'avantage à la mélodie, qu'une multitude de passages qui seroient tous dans le style propre du morceau.

Si tout ce qui vient d'être dit est conforme à la raison, comme il l'est à l'expérience des Italiens depuis près d'un siècle, pourquoi donc avons-nous sur le *cantabile* des idées si opposées aux leurs? Nous ne voulons pas, ou nous voulons peu d'ornemens dans le *cantabile* que la voix exécute,

quoique nous en permettions aux instrumens autant qu'ils en veulent faire. On se fonde sur les lieux communs suivans qu'on répète sans cesse au lieu d'en examiner la valeur; 1°. Qu'une belle simplicité est préférable à toutes les broderies qu'on y voudroit joindre. 2°. Que le chant doit exprimer les paroles, & que les agrémens nuisent à l'expression. 3°. Qu'un personnage affecté d'un sentiment vif ou profond doit exprimer simplement & rapidement sa pensée; tout ce qui sert à l'embellir, la passion doit le dédaigner: & l'on est si persuadé de cet axiome, que l'on permet les broderies dans les airs de concert, parce que celui qui les chante ne représentant point un personnage, n'a aucun sentiment à faire partager à ses auditeurs.

On défend sur-tout aux chanteurs d'ajouter des ornemens à ceux que l'auteur a employés; il les auroit écrits, dit-on, s'il avoit voulu qu'ils y fussent.

Examinons ces assertions. 1°. *Une belle simplicité est préférable à toutes les broderies.* Assurément la simplicité est désirable dans tous les arts: c'est le but auquel tout homme de goût doit tendre; elle est préférable aux ornemens d'un mauvais choix. Mais il faut bien prendre garde de confondre la simplicité avec la nudité. Un morceau d'architecture peut être simple quoique fort orné. Une belle femme peut être mise avec simplicité quoiqu'avec élégance, & son élégance est nécessairement composée de divers ornemens. La poésie de Racine est fort simple; dira-t-on qu'elle n'est pas ornée? Si tel de ses personnages n'employoit que le nombre de mots nécessaire pour rendre matériellement son idée, une tirade de vingt vers se réduiroit à deux lignes de prose, mais alors ce seroit de la nudité & non de la simplicité. La poésie en elle-même est un ornement: faut-il renoncer à la poésie? La simplicité ne consiste donc pas à rejeter les ornemens, mais à les disposer avec assez d'art, pour qu'ils embellissent le sujet au lieu de l'offusquer.

2°. *Le chant doit exprimer les paroles & les agrémens nuisent à l'expression.* Je voudrois bien qu'on me dit comment & pourquoi. Si le chant en général peut donner l'idée d'un sentiment, comment plusieurs notes coulées à la fois sur une seule syllabe seront-elles plus contraires à l'expression qu'une seule note mise sur chaque syllabe? On rend en musique des sentimens de différentes espèces; la gaieté, par exemple, quand elle est vive & bruyante, se plat à un rythme syllabique & sautillant. La fureur & toutes les passions violentes qui se hâtent de s'exhaler s'arrangent mieux de la rapidité d'une marche syllabique; mais il est des sentimens plus doux: la joie qui s'épanouit, la tendresse, la mélancolie ne cherchent point à s'exprimer avec tant de précipitation. Il est certain que les sons coulés de deux, trois, ou quatre notes, donnent à la mélodie une mollesse qui convient très-bien à certaines affections; si l'on

en permet jusqu'à quatre pourquoi n'en permettroit-on pas davantage? & si ces jeux de gosier plaisent à l'oreille pourquoi auroient-ils au plaisir du cœur? Puisque ces petites notes sont nommées agrémens, que le chan: en est véritablement embelli & l'oreille flattée, comment seroient-elles contraires aux paroles sur lesquelles elles se trouvent? Puisqu'il a été permis au poète de répandre sur ces paroles toutes les fleurs de la poésie, comment seroit-il défendu au musicien de les parer à son tour de toutes les graces du chant? Les ornemens, recherchés dans tous les arts, ne seroient-ils interdits qu'à celui de la musique? Proscrire les agrémens du chant dramatique, est la même chose que proscrire la poésie des drames récités. Que l'on dise qu'il est des sentimens plus ou moins sévères, qui veulent être ornés d'une manière différente & qui leur soit propre, on aura raison. Le frontispice du temple de Minerve ne doit pas ressembler à celui de Vénus. Une reine en habit de représentation ne doit pas être parée comme une danseuse de théâtre. Mais de ce qu'il y a des ornemens convenables à chaque genre, il n'en faut pas conclure qu'on doit les rejeter tous.

3°. *Un personnage affecté d'un sentiment vif ou profond doit exprimer simplement & rapidement sa pensée.* Cela est vrai pour un sentiment vif, mais non pour un sentiment profond, sur lequel le personnage se plat à s'arrêter; car j'avoue que les agrémens du chant retardent l'expression de la pensée comme les images que le poète emploie pour embellir la sienne. Mais, dit-on, si ce sentiment est mélancolique, les agrémens y seront nécessairement déplacés. Eh! pourquoi donc? Des petites notes, passées même rapidement, ont-elles un caractère distinctif de gaieté qui ne puisse s'allier avec aucune expression triste? Quel est l'homme un peu sensible qui n'a jamais été ému jusqu'aux larmes en entendant exécuter un beau *cantabile* par un habile instrumentiste? Cependant l'artiste a certainement lié par une foule de petites notes, placées avec goût, les sons soutenus & touchans de ce morceau; car, c'est ainsi que nous l'avons dit au commencement de cet article, un privilège accordé à la musique instrumentale. L'oreille n'en a pourtant pas été blessée; l'expression n'en a pas été détruite; on peut même avancer que s'il n'eût joué que la note, ce beau chant auroit fini par paroître monotone, & auroit perdu de son effet. Mais, ajoute-t-on, ce n'est pas ainsi que la passion parle; un amant bien épris ne fait point de roulade en disant *je vous aime*. Cela est vrai, mais le chant n'est point de la simple déclamation; & quand un amant bien épris dit *je vous aime*, il ne chante point du tout, il ne le dit même pas en vers. Les arts doivent s'approcher de la vérité, mais par des procédés qui leur sont propres & sans sortir des bornes qui leur sont prescrites. S'ils étoient la vérité elle-même, ils ne seroient plus des arts.

4°. Enfin on défend aux chanteurs de broder l'idée du compositeur ; ceci est une affaire de convention. En Italie le compositeur écrit un *cantabile* tout simple, parce qu'il suppose au chanteur assez de goût & la tête assez harmonique pour remplir convenablement ce canevas. En France, où l'on a quelques raisons pour moins compter sur l'habileté du chanteur, on ne lui laisse rien à faire. Si le compositeur veut que ses sons soutenus soient liés l'un à l'autre par des petites notes, il les écrit. Qu'en résultera-t-il ? Qu'en Italie un chanteur est à portée de développer des talens plus étendus, & que l'auditeur joint au plaisir de la variété celui de juger en même temps l'imagination du compositeur & celle du virtuose. En France, au contraire, le chanteur n'est plus qu'un simple exécutant, & l'auditeur entend toujours la même chose, puisqu'on ne peut lui faire entendre que ce qui est écrit. (*M. Framery*).

CANTATE. *f. f.* Sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du musicien la chaleur & les graces de la musique imitative & théâtrale. Les *cantates* sont ordinairement composées de trois récitatifs, & d'autant d'airs. Celles qui sont en récit, & les airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises ; le musicien doit les rebuter. Les meilleures sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même ; car nos *cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux voix en forme de dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y fait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'expositif, on met l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *cantates* ont passé de mode, & qu'on leur a substitué, même dans les concerts, des scènes d'opéra.

La mode des *cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *cantates* qu'on y fait aujourd'hui sont de véritables pièces dramatiques à plusieurs acteurs, qui ne diffèrent des opéras qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, & que les *cantates* ne s'exécutent qu'en concert : de sorte que la *cantate* est sur un sujet profane ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré. (*J. J. Rousseau*).

CANTATE. Le mot *cantata*, selon Ducange, étoit d'usage dans l'église, dès l'année 1314, pour exprimer ce qu'on a depuis appelé *antiphona*, antienne, & ces mots sont encore synonymes en Allemagne. On a depuis appelé *cantates* dans l'église Romaine, des morceaux de musique sacrée, à-peu-près du même genre que les motets, mais qui en différoient en ce qu'ils étoient mêlés de récitatif.

Carissimi, Graziani, Bassani, & d'autres cé-

lèbres compositeurs, firent, dans le dernier siècle, des *cantates* sacrées, qui eurent une grande réputation. La musique de chambre s'étoit déjà enrichie avant eux de *cantates* profanes, auxquelles la récitation musicale des premiers opéras italiens avoit donné naissance.

Ces sortes de compositions suivirent les différens progrès du spectacle qui leur avoit servi de modèle. Elles étoient d'abord, comme les scènes d'opéra, presque toutes en récitatif : seulement on y employoit des chûtes ou cadences régulières, sur lesquelles le chanteur s'accompagnant lui-même, ou accompagné d'un seul instrument, avoit la liberté de s'arrêter & de montrer son goût & ses talens.

On y introduisit ensuite un seul air, distinct du récitatif, presque toujours à trois temps, & qui se répétoit sur différentes stances, après chaque partie narrative du poëme. Le terme *da capo* n'étant pas encore en usage, on notoit l'air entier autant de fois qu'il étoit nécessaire, quelquefois en répétant les mêmes notes, mais plus souvent avec de légers embellissemens sur le même fond de mélodie dans les différentes stances. Le *da capo* paroît avoir été employé pour la première fois, vers l'an 1660 (voyez *da capo*), & il passa, comme toutes les autres nouveautés musicales, du mélodrame dans les *cantates*.

On attribue communément cette invention à la Signora *Barbara Strozzi*, noble Vénitienne, qui publia en 1653 des compositions vocales, sous le titre de *cantate*, *ariette*, & *duetti* ; mais le terme de *cantata* se trouve à la tête d'un petit poëme lyrique narratif, dans les *musiche varie a voce sola* de *Benedetto Ferrari*, imprimées à Venise en 1638 ; d'anciens auteurs ont même fait mention d'un certain Jean Dominique Poliaschi, Chanteur de la Chapelle du Pape, lequel composa quelques *cantates*, imprimées dès 1618, & *Lorretto Vittori*, *Soprano* de la même Chapelle, en 1622, étoit célèbre par son talent pour composer des airs & des *cantates* de chambre.

Il y a quelque différence entre le récitatif & l'air dans une *cantate* burlesque de *Tarquino Merula*, intitulée *Curtio precipitato*, composée en 1638. On y voit non-seulement d'assez longs passages ou espèces de roulades, sur les terminaisons & les cadences des phrases du récitatif, mais de fréquens changemens de mesure, & des mouvemens à trois temps, entièrement différens du simple récit.

Cene fut que quelques années après, que le récitatif reçut ses dernières loix & son véritable caractère ; dans les productions de *Carissimi* & de *Stradella*. Il fut alors entièrement distinct de l'air, dans les *cantates* comme sur le théâtre. On conserve dans le *Museum* britannique plusieurs *cantates* de *Carissimi* ; entr'autres celle sur la mort de *Marie*, Reine d'Ecosse, commençant par ces

mots : *ferma*, *lascia ch'io parli*, où l'on trouve des traits de récitatif de la déclamation la plus vraie, & des airs touchans, simples & pathétiques.

« Il y a, dit M. Burney, quelque chose d'intéressant dans les compositions les plus communes de cet admirable Maître ; & l'on peut certainement remarquer dans ses ouvrages plus de traits d'une belle mélodie, que dans ceux d'aucun autre compositeur du dix-septième siècle. Il n'y a aucune de ses *cantates* qui n'offre encore quelque chose de neuf, de curieux & d'agréable ; mais particulièrement dans les récitatifs dont plusieurs me paroissent les plus expressifs, les plus touchans, les plus parfaits que j'aie jamais vus. Dans ses airs il y a souvent des passages doux & gracieux qui, depuis près de cent ans, n'ont encore rien perdu. »

Marco-Antonio Cesti, célèbre par ses opéras, ne l'est pas moins pour avoir été l'un des premiers à perfectionner le récitatif & la mélodie dans les *cantates*. Il florissait dès l'année 1651, date de son premier opéra. Il enrichit le récitatif de plusieurs formes de chant que ses prédécesseurs avoient laissées à inventer dans la musique narrative, & qui y sont consacrées depuis. « Quant à la mélodie, si l'on formoit une collection des passages les plus élégans & les plus frappans des meilleurs compositeurs du dernier siècle, qui sont encore & qui doivent toujours être agréables, comme on a recueilli les beautés des anciens poètes & des moralistes, les *cantates* & les autres ouvrages de Cesti en fourniroient un très-grand nombre. Une telle collection laisseroit peu de chose aux compositeurs qui sont venus depuis, même à ceux qui ont été le plus vantés pour l'originalité & l'invention. Elle réprimerait la vanité moderne, & termineroit toutes disputes sur d'injustes réclamations. Burney, *hist. génér.* »

Luigiroffi, Cavalli, Legrenzi, Pasqualini, Bandini, se distinguèrent également par des *cantates* où chacun s'efforçoit de mettre quelques nouveaux tours, & de donner au chant & au récitatif des formes plus parfaites, plus élégantes & plus expressives. Parmi les recueils de leurs compositions, conservés par les curieux en Italie, M. Burney en a trouvé un précieux, qui étoit le livre de musique du fameux Salvator Rosa, Peintre, Poète & Musicien. Les paroles de plusieurs des *cantates* que contient ce recueil sont de Salvator Rosa, & huit toutes entières sont mises en vers, en musique, & copiées par ce Peintre célèbre. Elles ne sont pas seulement, dit M. Burney, admirables pour un amateur ; la mélodie en est supérieure à celle de la plupart des maîtres de son temps.

On peut appeler le commencement du siècle présent l'âge d'or des *cantates* en Italie. Ce genre

de musique y fut perfectionné par le génie & le savoir d'Alexandre Scarlatti, de Gasparini, de Bononcini, de Lotti, du Baron d'Astorga, & de Benedetto Marcello.

Le compositeur de *cantates* le plus volumineux & le plus original qui ait peut-être jamais existé, est Alexandre Scarlatti. Le génie de ce Maître étoit réellement créateur ; des recueils manuscrits, non de sa main, avec la date de chaque pièce, prouvent qu'il en composoit très-souvent une chaque jour. A l'exception de quelques tours qui ont vieilli, ses chants ont encore la fraîcheur de la nouveauté ; & l'on y reconnoît la plupart des motifs & des traits de chant dont se servirent après lui les meilleurs compositeurs des quarante ou cinquante premières années de ce siècle.

Pendant le séjour que Scarlatti fit à Naples, il avoit une si haute opinion de Francesco Gasparini, compositeur & claveciniste célèbre à Rome, qu'il plaça chez lui son fils Dominique, & le lui donna pour élève. Ce témoignage de confiance occasionna une correspondance singulière entre ces deux grands Musiciens. Gasparini composa une *cantate* dans un style savant, rempli d'art, digne enfin des regards d'un tel Maître ; & il l'envoya en présent à Scarlatti. Celui-ci ne se borna pas à ajouter un air en forme de *post-scriptum* à cette épître musicale ; mais il répondit à Gasparini, par une autre *cantate* d'un style encore plus subtil & plus recherché, composée sur les mêmes paroles. Cette réponse produisit une réplique. Gasparini envoya à Scarlatti une autre *cantate* où les modulations & le récitatif étoient, pour ainsi dire, hérissés de science. Scarlatti, déterminé sans doute à avoir le dernier mot dans cette correspondance, lui envoya encore, sur les mêmes paroles, une seconde composition, où la modulation est la plus étrange, la manière de noter la plus équivoque & la plus embarrassante peut-être, qui ait jamais été confiée au papier. Les choses en restèrent là.

Les *cantates* de tous ces Maîtres sont sans autre accompagnement que la basse. Porpora qui les suivit, ajouta des violons ; ses *cantates* sont encore estimées pour l'excellence du récitatif, le bon goût & le style vraiment vocal des airs. Celles de Leo, de Vinci, de Pergolosi sont accompagnées de même. On trouve dans l'*Orfeo* de ce dernier maître un style supérieur, une grande expression, une extrême vérité, un récitatif qui s'élève quelquefois jusqu'au sublime, & des airs d'une mélodie touchante, noble, gracieuse, dignes enfin de l'auteur du *Stabat*.

Après la mort prématurée de ce grand homme, les *cantates* qui avoient été composées avec plus de soin, & chantées avec plus de goût & d'habileté qu'aucune autre espèce de musique vocale, pendant la fin du dernier siècle & au commencement de celui-ci, semblent avoir été totalement abandonnées. Sarti les a fait revivre de nos jours. Il

a mis en espèces de *cantates* plusieurs de ces charmans petits poèmes de Metastase, intitulés *Canzonette*. Il les a composées exprès pour les voix de Pacchierotti, de Marchesi, de Rubinelli. On conçoit aisément quelle doit être la perfection d'une musique de chambre faite par un pareil Maître, & exécutée par de tels chanteurs.

On a donné aussi en Italie le nom de *cantates* à des ouvrages d'une étendue considérable, accompagnés d'un orchestre nombreux, exécutés dans des fêtes publiques & dans des occasions d'éclat. Ainsi, quand le Pape Ganganelli & le Roi de Portugal se furent reconciliés, en 1770; & quelque temps après, lorsque l'empereur Joseph II arriva à Venise, dans son premier voyage en Italie, on chanta à Venise & à Rome des *cantates* aussi longues que des opéra. C'étoient des poèmes composés exprès, dialogués entre plusieurs personnages, mais exécutés sans action, sans changement de scènes, & seulement chantés comme les *Oratorio*.

Les *cantates* proprement dites ont été fort à la mode en France, au commencement de notre siècle. Montéclair, Campra, Mourer, Batiſtin, & sur-tout Clérambaut, y excellèrent, & en ont laissé des recueils où l'on apperçoit, parmi les défauts de ce temps où la musique italienne étoit inconnue en France, beaucoup d'art & de connoissance de l'harmonie, des chants assez heureux, des basses bien travaillées, & sur-tout des récitatifs, où l'accent de la déclamation & le génie de la langue sont parfaitement observés.

Quant aux poèmes de ces *cantates*, ils sont presque toujours écrits avec facilité: plusieurs même le sont avec grace, & quelques-uns avec force. Mais si les *cantates* qui sont en récit, & les airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises, comme le dit J. J. Rousseau, il y en a bien peu qui ne soient comprises dans cette sentence. Celles même de J. B. Rousseau n'en sont pas exceptées. Quelques-unes sont pourtant des chef-d'œuvres de poésie & de style, mais presque toutes ont de très-grands défauts pour la musique, sur tout dans la partie des airs. Les maximes galantes qui les remplissent d'ordinaire ne présentent au Musicien que de froids canevas. On ne pardonnera d'en citer quelques exemples.

Des trois airs que contient chacune de ces *cantates*, il y en a toujours un en maximes, & quelquefois deux, comme dans celles d'Adonis & de Thérès. Cette dernière est charmante: l'idée en est ingénieuse; la partie du récit est parfaitement versifiée, & prête aux effets du récitatif obligé. Mais lorsqu'après s'être échauffé par degrés, le Musicien arrive au second air, de quelle glace n'est-il pas saisi en lisant ces deux quatrains?

Le guerrier qui délibère
Fait mal sa cour au dieu Mars:
L'amant ne triomphe guère
S'il n'affronte les hazards.

Quand le péril nous étonne;
N'importunons point les Dieux:
Vénus, ainsi que Bell'one,
Aime les audacieux.

La *cantate* de CIRCÉ est regardée, avec raison; comme la plus belle de Rousseau; le premier récitatif débute par une grande image où peut se déployer toute l'imagination du compositeur. Il finit par des vers pleins de sentiment, qui amènent à merveille le premier air,

Quel auteur des troubles de mon ame :

dont on peut faire un beau morceau d'expression: Le second récitatif est d'un caractère tout différent: Circé cesse de se plaindre.

Elle invoque à grands cris tous les Dieux du Ténare;

La nuit est troublée, tous les élémens sont bouleversés. Le Poète s'exprime en vers sublimes; mais quoiqu'il serve bien le Musicien, il lui donne une tâche assez difficile à remplir, dans neuf grands vers alexandrins, tous à-peu-près de la même couleur, tous consacrés à peindre des effets physiques, & le renversement de la nature.

La difficulté redouble aux douze petits vers, dont il doit composer un air terrible.

Sa voix redoutable
Trouble les Enfers:
Un bruit formidable
Gronde dans les airs:
Un voile effroyable
Couvre l'univers:
La terre tremblante
Frémit de terreur:
L'onde turbulente
Mugit de fureur:
La lune sanglante
Recule d'horreur.

Quelle foule d'images! comment les rendre avec le feu qu'elles exigent, & les renfermer toutes dans un seul cadre régulier? Mais le rythme & l'harmonie des vers, la rapidité du style, & cette succession même d'images effrayantes, allument le génie, & doivent dicter un motif qui se prête à toutes ces nuances de terreur; le Musicien suit le Poète, il va même plus loin que lui, & s'il est vraiment né pour son art, s'il en possède tous les secrets, après avoir craint d'abord que Rousseau ne lui ait laissé rien à dire, à mesure qu'il avance dans le développement de toutes les parties de son air, il sent qu'il ne tiendrait qu'à lui d'en dire cent fois plus, & que pour n'en pas dire trop, il a besoin de commander à sa langue. S'il ne sent pas en soi cette heureuse surabondance, si

la fièvre ne le fait pas, il peut laisser là ce morceau & toute la *cantate*; il est incapable de la rendre.

Mais quand il aura franchi ce pas dangereux, d'autres obstacles l'arrêteront peut-être, & ceux-là, le Poète auroit dû les lui épargner. Pour étonner & pour effrayer, par des peintures accumulées des effets de l'art magique, c'étoit bien allé d'un récitatif de neuf grands vers, & d'un air composé de douze vers rapides; voulant terminer la *cantate* par des images plus douces, cette nuance nouvelle devoit être placée après l'air, pour que le Musicien, ayant jeté toutes ses idées sombres, pût délasser par ce repos son imagination fatiguée, & avant de reprendre le pinceau, refaire pour ainsi dire sa palette, & broyer de nouvelles couleurs. C'est ce que Rousseau n'a pas senti. A ces peintures horribles il fait encore succéder l'horreur; & par la manière dont il a conçu sa *cantate*, le compositeur, encore tout essoufflé d'avoir exprimé les frémissemens de la terre, les mugissemens de l'onde, le reculement des astres, ne peut encore s'arracher à ces objets funestes. Il est attendu par ces six vers qui exigent la même vigueur, le même nerf, & malheureusement la même couleur que les précédens :

Dans le sein de la mort ses noirs enchantemens
Vont troubler le repos des ombres;
Les mânes effrayés quittent leurs nonumens:
L'air retentit au loin de leurs longs hurlemens,
Et les vents, échappés de leurs cavernes sombres,
Mêlent à leurs clameurs d'horribles sifflemens.

C'est alors seulement que les vapeurs noires se dissipent, que le Poète, par une transition heureuse, fait succéder à tout ce fracas infernal une harmonie douce & touchante, & qu'après avoir, pendant trop long-temps peut-être, peint les emportemens de la magicienne, il revient enfin aux douleurs de l'amante :

Inutiles efforts! amante infortunée!
D'un Dieu plus fort que toi dépend ta destinée, &c.

C'est alors seulement que le musicien peut respirer: cependant il trouve encore ici deux vers qui le forcent de reprendre la trompette infernale :

Tu peux faire trembler la terre sous tes pas,
Des Enfers déchainés allumer la colère.

Mais ce n'est que pour un instant, & s'il a été ému comme il doit l'être par ces mots simples & touchans: *inutiles efforts! amante infortunée!* il doit sans peine, après ce dernier mouvement de terreur, donner l'expression convenable aux deux derniers vers de récitatif, & à l'air agréable qui les suit,

Cet air est en maximes, mais elles sont exprimées avec sentiment; les six derniers vers sont en images; l'expression en est poétique, harmonieuse; Quinault n'a rien fait de plus doux ni de plus aimable.

Dans les champs que l'hiver désolé,
Floë vient rétablir sa cour,
L'Alcyon suit devant Eole,
Eole le suit à son tour;
Mais sitôt que l'amour s'envole
Il ne connoit plus de retour.

Par les difficultés que trouve un Musicien dans la composition de cette *cantate*, qui est la meilleure de Rousseau, on peut juger de celles qu'il doit trouver dans les autres. Un défaut qui les ont presque toutes, & qui leur est commun avec celle-ci, c'est l'excessive longueur. Les récitatifs, ayant presque toujours quelque chose à peindre, exigent non-seulement des accompagnemens, mais des ritournelles & des incises, qui lient, qui annoncent, qui préparent; ce sont enfin de grands récitatifs obligés, & l'on fait tout ce qu'exige aujourd'hui cette partie intéressante de la musique. Les airs, pour faire effet, doivent avoir une juste étendue; & quand le Poète a tracé une grande esquisse, une esquisse de douze vers, par exemple, le Musicien ne pouvant, sans être sec, froid, insignifiant, éviter des répétitions, des retours & des développemens modérés du plan donné par le Poète, ces airs sont nécessairement longs, coupés de divers mouvemens, & contiennent encore des reprises inévitables, indiquées par le Poète même.

Trois récitatifs & trois airs de cette étoffe sont donc en général beaucoup trop longs pour être chantés de suite. *Circé* a soixante-huit vers: c'est à-peu-près la moitié des plus longs actes d'opéra. Deux récitatifs & deux airs paroitraient donc devoir suffire; & si d'ailleurs, comme on n'en peut douter, les meilleures *cantates* sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même, suivant l'expression de Rousseau le philosophe, les *cantates* de Metastase, qui ont le double mérite de ce langage direct & de cette étendue modérée, sont nécessairement plus favorables à la musique que celles de Rousseau le Poète.

Presque toutes ces *cantates*, qui n'étoient que les jeux du dernier grand Poète qu'ait eu l'Italie, roulent sur des sujets galans, gracieux, & quelquefois passionnés; c'est toujours le Poète qui parle ou qui fait parler un personnage supposé.

Tantôt c'est un amant qui vient de faire à sa maîtresse un aveu dont elle est irritée; il s'exécute auprès d'elle avec adresse, il l'avertit que la colère défigure ses traits. « Tu ne me crois pas, » lui dit-il; regarde-toi dans cette fontaine; est-il

» vrai ? te trompé-je ? peux-tu te reconnoître ? Cet
 » œil sombre, ce front ridé, cet air d'humeur,
 » ne r'ont-ils pas la moitié de tes charmes ? »
 Il fait si bien que Cloris laisse échapper un sou-
 rire ; il la ramène alors vers la fontaine, & l'exhorte
 à garder toujours cette humeur douce & cette
 expression riante, qui lui rend toute sa beauté.

Tantôt c'est un ami qui avertit son ami du dan-
 ger qu'il court en regardant la beauté de Nice, dont
 il a lui-même été l'esclave.

Après le portrait de cette Nice, de sa coquet-
 terie, de la magie inconnue qu'elle emploie, il
 finit par cet air simple, mais plein de sentiment
 & de graces.

« Jamais, si tu viens à l'aimer, tu ne dois
 » plus espérer de bonheur ; toujours, toujours
 » il te faudra porter tes chaînes.

» Si tu veux lui être fidele, tu n'auras plus de
 » repos : si tu songes à la quitter, tu te sentiras
 » mourir. »

Une autre fois Nice rencontre, aux approches
 d'une tempête, un amant qu'elle voudroit
 fuir : il l'arrête, & cherche d'abord à l'effrayer,
 en lui prédisant un orage affreux. « Vois com-
 » me le ciel s'obscurcit, comme le vent en-
 » lève en tourbillons & la poussière & les feuilles
 » qu'il arrache. Au frémissement de la forêt, au vol
 » incertain des oiseaux épouvantés, à ces gouttes
 » humides qui tombent sur notre visage, Nice,
 » je prévois.... Ah ! ne te l'ai-je pas dit ? ô
 » Nice ! voilà l'éclair, voilà le tonnerre, &c. »
 Il la fait entrer dans une grotte, où ils se mettent
 à l'abri. Elle tremble, elle palpite ; il s'occupe
 à la rassurer. « affieds-toi, lui dit-il, tu es en
 » sûreté : jamais, jusqu'ici, la foudre ne frappa
 » le sein profond de ce rocher ; l'éclair n'y pé-
 » nétra jamais. Une épaisse forêt de lauriers l'om-
 » brage de toutes parts, & le garantit de la colère
 » du ciel : affieds-toi, ma douce amie, affieds
 » toi, & respire. Mais tu te presses toute trem-
 » blante, à mes côtés ; & comme si je voulois
 » m'éloigner, tu entrelaces, pour me retenir, ma
 » main dans les tiennes ! quand le ciel s'érou-
 » leroit, n'en doute point, je ne partirai pas. Je
 » désirai toujours un si doux instant. Ah ! que
 » que n'est-il le fruit de ton amour, & non celui
 » de la crainte ! laisse-moi, ah ! laisse-moi du moins
 » m'en flatter. Que fais-je ? tu m'as peut-être tou-
 » jours aimé : ta rigueur eut pour cause la mo-
 » destie, & non le mépris ; & peut-être cette
 » crainte excessive sert de prétexte à ton amour.
 » Parle, aurois-je deviné ? tu ne me réponds pas !
 » la pudeur te fait baisser les yeux ! tu rougis...
 » tu souris ! j'entends, j'entends ; ne parles point,
 » ma bien aimée. Ce sourire, cette rougeur en
 » disent assez. »

Air. « J'ai retrouvé le calme au milieu de la
 » tempête. Ah ! puisse le jour ne redevenir jamais
 » plus ferein !

» C'est le plus beau de mes jours : c'est ainsi
 » que je voudrois vivre ; ainsi que je voudrois
 » mourir. »

On voit que chacune de ces petites pièces forme
 une scène, un tableau animé, que tous les mou-
 vemens en sont pris dans la nature, & qu'ils sont
 exprimés avec une simplicité qui n'exclut ni la
 finesse des pensées, ni la poésie du style. Il y en
 a au moins une douzaine dont on peut dire la même
 chose, & qui méritent de servir de modèles.

Rien de plus propre à la musique que ces tableaux
 champêtres, dont le site varié lui permet d'employer
 toutes ses couleurs & ses nuances les plus dé-
 licates. Qu'un bon Poète imite en vers françois
 les douze *cantates* de Métastase, ou qu'il en com-
 pose dans le même genre ; & qu'un Musicien ha-
 bile les rende avec grace, avec expression, avec
 génie, alors ce genre, *passé de mode*, comme
 le dit Rousseau, pourra se reproduire avec succès
 dans nos concerts, & y paroître préférable à de
 grands morceaux d'opéra, souvent tristes & lugub-
 res, & qui perdent toujours une partie de leur
 charme, en quittant la scène & le théâtre pour
 lesquels ils ont été faits.

Comme il ne faut point s'approprier le bien
 d'autrui, je dois dire que les morceaux traduits
 de Métastase, que j'ai cités dans cet article, sont
 tirés d'une traduction complete de ses *cantates*,
 composée par une femme qui, heureusement
 pour moi, aime les lettres & les beaux arts,
 mais qui, aussi heureusement pour moi que pour
 elle-même, ne les cultive qu'en secret. (*M. Ginguéné.*)

CANTATILLE. *f. f.* Diminutif de *cantate*, n'est
 en effet qu'une *cantate* fort courte, dont le sujet
 est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou
 trois airs en rondeau pour l'ordinaire, avec des
 accompagnemens de symphonie. Le genre de la
cantatille vaut moins encore que celui de la *canta-
 te*, auquel on l'a substitué parmi nous. Mais
 comme on n'y peut développer ni passions ni ta-
 bleaux, & qu'elle n'est susceptible que de gentil-
 lesse, c'est une ressource pour les petits faiseurs de
 vers, & pour les musiciens sans génie.

(*J. J. Rousseau.*)

CANTATILLE. Les morceaux de poésie & de mu-
 sique ainsi nommés ont presque toujours mé-
 rité le jugement qu'en porte ici Rousseau ; mais
 leurs défauts ne sont point de leur essence,
 pas plus qu'il n'est de l'essence de la *cantate* d'être
 composée de récits & d'airs en maximes, & de
 contenir trois grands récitatifs & trois grands airs.

Remarquez que les diminutifs n'ayant qu'une
 valeur & une signification relative, les *cantates*
 de Métastase, qui n'ont que deux airs & deux
 récitatifs, comparés aux grandes *cantates* fran-
 çaises, qui en ont trois, ne sont que des *canta-
 tilles*. Or, comme il paroît démontré que cette
 étendue

étendue suffit, d'après les développemens que doit avoir aujourd'hui chaque morceau de musique, la *cantatille* de ces sortes de cantates n'aura donc qu'un récitatif & un air, ou tout au plus y joindra-t-elle une cavatine au milieu du récitatif.

Mais quoique réduite à des bornes si étroites, on sent que rien ne l'empêche de peindre un sentiment & même une passion. Un bon Peintre a-t-il toujours besoin d'une grande toile pour produire de grands effets? Celui qui saura tout ce qu'on peut resserrer de pensées & d'images dans un seul vers ne sera pas embarrassé pour donner, dans un récitatif de douze ou quinze, & dans un air de huit, un assez riche canevas au Musicien. Vingt vers ne sont pas plus que soixante exclusivement condamnés à la fade *gentillesse*: une cantate est une espèce d'ode. Combien d'odes d'Horace disent plus en vingt vers, en seize, en douze, & même en huit, que de longues & froides prétendues odes de la Moure? *Les petits faiseurs de vers* font mal tout ce qu'ils font, & sont petits, même dans un quatrain. *Les Musiciens sans génie* ne doivent point du tout faire de musique; je leur défendrai la cantate, mais je ne leur permettrai pas même la *cantatille*. (M. Ginguené.)

CANTILENA. *f. f.* Terme italien, quelquefois employé en françois. Il signifie, selon Brossard, *chant*, *chanson*, toute composition de musique bien modulée. Sa véritable acception désigne la *partie chantante* en opposition avec les parties de remplissage, soit des instrumens, soit des voix. (Voyez *Canzone*.) (M. Framery.)

CANTIQUÉ. *f. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *cantiques* furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, & doivent être compris entre les plus anciens monumens historiques.

Ces *cantiques* étoient chantés par des chœurs de musique, & souvent accompagnés de danses, comme il paroît par l'écriture. La plus grande pièce qu'elle nous offre, en ce genre, est le *cantique des cantiques*, ouvrage attribué à Salomon, & que quelques auteurs prétendent n'être que l'épithalame de son mariage avec la fille du roi d'Égypte. Mais les théologiens montrent, sous cet emblème, l'union de Jésus Christ & de l'église. Le sieur de Cahusac ne voyoit, dans le *cantique des cantiques*, qu'un opéra très-bien fait; les scènes, les récits, les duos, les chœurs, rien n'y manquoit, selon lui, & il ne doutoit pas même que cet opéra n'eût été représenté.

Je ne sache pas qu'on ait conservé le nom de *cantique* à aucun des chants de l'église romaine, si ce n'est le *cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *magnificat*, appelé le *cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *cantique* tout ce qui se chante dans nos temples, excepté les psaumes qui conservent leur nom.

Musique. Tome I.

Les Grecs donnoient encore le nom de *cantiques* à certains monologues passionnés de leurs tragédies, qu'on chantoit sur le mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien, comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvième de ses problèmes.

(J. J. Rousseau.)

* Il faut observer que cet article, quoiqu'imprimé dans le Dictionnaire de Rousseau, & adopté par lui, est en partie presque en entier de celui de M. l'abbé Mailet, dans l'anc. Encyclopédie.

CANTO. Ce mot italien, écrit dans une partition sur la portée vuide du premier violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la partie chantante. (J. J. Rousseau.)

CANTO-FERMO, voyez *Plain-chant*, *Chant sur le livre*, *contre-point*.

CANZONE. *f. f.* Ce terme italien ne répond pas exactement à notre mot *chanson*. C'est une espèce de poème destiné à la musique, plus ou moins long, divisé en couplets ordinairement de même semblable, & ressemblant assez d'ailleurs à la cantate. On donnoit autrefois le nom de *canzone* à des morceaux de symphonies sans paroles, qu'on a depuis appelés *sonates*. (Voyez ce mot.)

Le Dante regardoit les *canzoni* comme l'espèce la plus parfaite des compositions lyriques. (Voyez *della Volgare eloq. cap. 4.*) Il établit pour ce poème des loix moins rigoureuses que celles du sonnet. Dans les définitions qu'il en donne, on trouve le mot *cantilena* employé comme diminutif de *canzone*. « Quand le sujet du morceau de chant, d'air, est grave ou tragique, on l'appelle *canzone*: on lui donne le nom de *cantilena* quand le sujet est comique ». Le mot de *cantilena* n'a plus aujourd'hui que l'acception que nous lui avons donnée plus haut. (M. Framery.)

CAPACITÉ, mot dont on se sert quelquefois au lieu d'*ambitus*. (Voyez *Ambitus*.) (M. de Castillon.)

CAPION. Il paroît, par un passage de Pollux, (*Onomast. liv. VI, chap. 9*) qu'il y avoit un nome ou air inventé par Terpandre, & nommé *capion*; c'étoit un air de *Cythare*, puisque son auteur professoit cet instrument. (M. de Castillon.)

CAPITAL. *adj.* On donne quelquefois cette épithète au ton ou mode de la tonique d'une pièce. (M. de Castillon.)

CAPRICE. *f. m.* Sorte de pièce de musique libre, dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la composition. Le *caprice* de Rebel étoit estimé dans son tems. Aujourd'hui les *caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos violons.

(J. J. Rousseau.)

* Aujourd'hui les *caprices* sont passés de mode, au moins en musique, & l'on ne prélude plus guère que sur l'orgue ou sur le clavecin. (*M. Framery*).

CARACTERE. *Avoir du caractère* est une expression qui n'est point particulière à la musique : elle la partage avec les autres arts ; mais il est nécessaire d'en savoir faire une juste application à l'art musical. Il n'est pas rare de voir les gens du monde, & même les artistes, attacher des idées différentes aux mêmes expressions, pour peu qu'elles soient métaphysiques, & alors ils ne s'entendent plus. Le moyen d'éviter cette confusion est de définir rigoureusement les termes qu'on emploie.

Pour qu'une musique ait du *caractère*, il ne suffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle est appliquée, ni même la situation dramatique ; car une symphonie exécutée dans un concert & dénuée de paroles peut avoir aussi cette qualité. Il faut que son expression ait quelque chose de particulier qui saisisse l'oreille & l'ame de l'auditeur, & lui fasse croire que le sentiment qu'on a voulu peindre ne pouvoit être rendu d'aucune autre façon.

Le *caractère* est donc une certaine originalité qui se sent tout de suite, qui distingue un morceau de la foule, qui l'éleve au dessus de beaucoup d'autres peut être mieux faits, plus remplis de mérite, mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le sceau de l'immortalité. Pourquoi l'air des sauvages de Rameau a-t-il survécu à une infinité d'autres pièces excellentes du même Auteur ? c'est qu'il a du *caractère*, & les variations de la mode, le changement des formes musicales, ne peuvent rien contre cette qualité. Tous les versets du *Stabat* de Pergolèse sont également bien faits ; il y en a plusieurs dont la mélodie est très-flauteuse, très-expressive même, & qui cependant ne sont pas restés dans la mémoire ; on n'oubliera jamais le premier, ni le verset *vidit suum dulcem natum*. Leur *caractère* ineffaçable fera toujours le désespoir de ceux qui oseront récrire le *Stabat*.

Il n'est pas du tout nécessaire qu'un morceau soit du grand genre, ni qu'il soit destiné à exprimer une grande passion pour avoir du *caractère*. On en trouve dans les sentimens les plus simples & dans les plus petits airs. Cette chanson si naïve & si rouchante du tendre Henri, *charmante Gabrielle*, a un *caractère* très-marqué : c'est celui que doivent avoir toutes les brunettes, que depuis quelque temps on appelle improprement *romances* ; (voyez ce mot) Aussi chaque fois qu'on entend un air de ce genre, c'est à celui-là qu'on le compare sans s'en appercevoir. Il a pour ainsi dire fixé le *caractère* que doivent avoir les airs de cette espèce. Tous les morceaux d'une composition dramatique doivent être expressifs, mais ils ne peuvent pas toujours avoir du *caractère*, parce que toutes les situations ne s'y prêtent pas également,

& qu'on ne sauroit être sûr d'être toujours original. Le *caractère* dramatique donné par le Poète à ses personnages aide beaucoup le compositeur à en donner à ses productions. Aussi, quand ce *caractère* est vague, il en résulte ordinairement que la musique en manque, à moins que le compositeur n'ait eu l'art & les moyens de leur en déterminer un. M. Grétry est celui de nos Musiciens françois qui a le plus souvent imprimé un *caractère* à ses ouvrages.

Cette faculté vient de la nature, & les conseils des maîtres ne sauroient la communiquer. Il y a tel compositeur très-habile dans son art, en connoissant tous les moyens, dont le style même élégant & agréable n'est pas sans expression, & qui cependant n'a jamais su donner un *caractère* à sa musique ; c'est que lui-même manque d'imagination & d'originalité. Ce Musicien aura des succès, mais ils ne seront pas durables. Ses productions se flétrissent beaucoup plutôt que les autres ; une mode nouvelle en enlève jusqu'au souvenir, elles n'ont pas la vigueur nécessaire pour y résister. Les premiers ouvrages de Ficcini sont encore estimés en Italie, à peine s'y rappelle-t-on les derniers d'Anfossi. Les *Dilettanti* s'amusez encore de la *buona figliuola*, & ils n'ont plus l'idée de la *Gianetta*, qui, beaucoup plus moderne, est à peu près autant de succès dans son temps. Cependant la musique d'Anfossi est claire, élégante, mélodieuse & bien écrite, mais elle manque de *caractère* & d'originalité.

Ce défaut produit une monotonie dans l'expression, qui en détruit l'effet à la longue. Si le même style de chant est donné au maître & au valet, au héros & au paysan, à l'homme indifférent & à l'homme passionné, quelque variété que vous ayez cherché à mettre dans votre mélodie, elle paroitra toujours de la même couleur. On sent bien qu'il seroit encore pis de donner un faux *caractère* à ses personnages ; de donner, par exemple, un chant noble à une soubrette, un chant aimable & gracieux à un vieillard ridicule, & à un amant passionné le style d'un bouffon.

Si l'on reconnoit ces vérités, on en devra conclure que la comédie de *caractère* pourroit être tentée avec succès sur nos théâtres lyriques, pourvu que ceux qu'on voudroit y peindre fussent passionnés ; ce seroit alors au poète à les placer dans des situations musicales ; à donner à son drame la forme & le mouvement que la musique exige, & qui seroient substitués aux développemens gradués qui appartiennent à la comédie proprement dite. On en a déjà donné l'exemple en Italie & en France, où l'on a peint des jaloux & des avarés avec succès. Beaucoup d'autres *caractères* se prêteroit également aux moyens de la musique, & ce seroit ouvrir à cet art une nouvelle carrière qui n'attend plus qu'un poète & un musicien de génie pour la parcourir. (*M. Framery.*)

CARACTERES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie, & toutes les valeurs des tems & de la mesure; de sorte qu'à l'aide de ces caractères on puisse lire & exécuter la musique exactement comme elle a été composée, & cette manière d'écrire s'appelle *noter*. (Voyez *Notes*.)

Il n'y a que les nations de l'Europe qui sachent écrire leur musique. Quoiqu'il en soit dans les autres parties du monde chaque peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des caractères pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux peuples étrangers qui ont le plus cultivé les lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils caractères. A la vérité les Persans donnent des noms de villes de leur pays, ou des parties du corps humain aux quarante-huit sons de leur musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un air: *Allez de cette ville à celle-là*; ou, *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer sur le papier ces mêmes sons; & quant aux Chinois, on trouve dans le P. du H. Idé qu'ils furent étrangement surpris de voir les jésuites noter, & lire sur cette même note tous les airs chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour caractères dans leur musique, ainsi que dans leur arithmétique, des lettres de leur alphabet: mais au lieu de leur donner, dans la musique, une valeur numérique qui marquât les intervalles, ils se contentoient de les employer comme signes, les combinant en diverses manières, les mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les genres & les modes, comme on peut voir dans le recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque note de notre échelle diatonique & naturelle.

Gui Aretin imagina les lignes, les portées, les signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *notes*, & qui sont aujourd'hui la langue musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres notes: de ce nombre ont été Parran, Souhaitty, Sauveur, Dumas, & moi même. Mais comme, au fond, tous ces systèmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre, je pense que le public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systèmes, au pays des vaines spéculations. (J. J. Rousseau)

CARACTÈRES DE MUSIQUE. C'est à tort que Rousseau prétend que les nations de l'Europe soient les seules qui sachent noter leur musique, & que

notamment les Arabes, les Chinois, ni les Persans n'aient de semblables caractères. Ce n'est pas aux quarante-huit sons de leur musique que les Arabes & les Persans ont donné des noms de villes, mais à leurs modes; ainsi quand ils disent *allez de cette ville à celle-là*, par exemple, d'*Isphahan à Babylonne*; il veulent dire: *passer du mode d'Isphahan au mode Babylonien*.

Ces deux peuples, & en général les Orientaux, n'ont les sons contenus dans toute l'étendue de leur système par des lettres qui valent autant que les nombres.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	b	c	d	e	f	g	h	i	y
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	m.

Leur système est borné à quarante sons, ce qui forme deux octaves & pès de deux tons. (Voyez *planches de musique*, fig. 44, une pièce musicale écrite en caractères correspondans à ceux des arabes, & dont le refrain est traduit selon notre notation.) (Voyez aussi, pour de plus grands détails sur la manière d'écrire les modes arabes & persans, l'Essai sur la Musique, de M. de la Borde, tom. 1.)

Pour les Chinois, leurs caractères musicaux sont également composés de ceux de leur écriture. Ils n'en diffèrent ni pour la forme, ni pour la manière de les écrire, qui est par colonnes & en commençant à droite. Voici les noms des sept premiers caractères qui représentent les sept sons différens d'une gamme, du grave à l'aigu: *ho*, *see*, *y*, *chang*, *iche*, *koung*, *fan*. Viennent ensuite les deux caractères *lieou* & *ou*, qui représentent les octaves des deux premières notes *ho* & *see*. Quant aux octaves des autres notes; elles sont exprimées par les mêmes caractères que les sons graves, avec cette différence qu'on y ajoute à côté le caractère *gin*, qui désigne l'octave supérieure. (Voyez *planches de musique*, fig. 45.)

Outre ces caractères, les Chinois en ont d'autres qui se placent au-dessous des premiers, & expriment différentes modifications de son; voyez fig. 46.

Le signe du n°. 1 placé sous une note augmente la valeur du double.

Le signe n°. 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le signe n°. 3 exprime une espèce de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le signe n°. 4 veut dire qu'il faut jouer trois fois la même note.

Le signe n°. 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le signe n°. 6 exprime ou un repos ou la fin de l'air.

Enfin, le tambour & les castagnettes dont les Chinois se servent pour marquer la mesure, ont encore leurs signes particuliers & qui se placent au côté droit des notes. (Voyez les exemples 46 & 47.)

Le signe n°. 1 exprime qu'il faut frapper sur un des côtés du tambour; le signe n°. 2, qu'il faut frapper sur le milieu, & lorsque le premier signe revient, on frappe sur l'autre côté du tambour; le double signe n°. 3, signifie que le joueur de castagnettes & le tambour doivent frapper ensemble, le plus souvent pour marquer la fin de la mesure.

A l'égard de la manière d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la mesure est comme notée chez les Chinois. Voici leur manière de la peindre aux yeux.

La valeur des notes, dit le Père Amyot, se connoit par l'espace que cette valeur occupe. Le compositeur, un compas à la main, ou simplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'espace que doit occuper une mesure entière, ou encore mieux une demi-mesure. Il assigne ensuite à chaque note la partie de cet espace qui lui convient, selon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la passe rapidement. (Voyez la fig. 48, *planches de musique.*) Les lignes tracées horizontalement y représentent de l'une à l'autre une demi-mesure.

Voici le rapport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la suivante il n'y a qu'un caractère, ce caractère vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires; s'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même si de deux caractères placés entre ces deux lignes le second est plus rapproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le second une croche, puisqu'il est placé à l'extrémité du tems, & ainsi du reste. Mais remarquez que la musique des Chinois est grave, majestueuse, & par conséquent lente dans ses mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans son institution.

L'air chinois que nous venons de citer, fig. 48, est l'original de celui que Rousseau a défiguré dans son dictionnaire de musique. On sera bien aise de le voir dans sa véritable forme, & avec une plus juste idée de son mouvement. (Voyez *Chinois*,) (*musique des*)

Il est bon d'observer que cette manière avec laquelle les Chinois expriment la valeur des notes par la seule place qu'occupent les caractères, est ce qu'il y a de plus ingénieux dans le système de notation de Rousseau qu'il a publié en 1743. Le reste appartient au Père Souhaitty, sur le nom duquel il glisse légèrement dans cet article, pour n'en plus parler au mot notes où il renvoie. Nous détaillerons à ce même mot notes, la manière indi-

quée par le Père Souhaitty, dans ses Nouveaux Elémens du Chant. (Voyez *Notes*.) (*M. Framery*.)

CARRILLON. Sorte d'air fait pour être exécuté par plusieurs cloches accordées à différens tons. Comme on fait plutôt le *carrillon* pour les cloches que les cloches pour le *carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de sons divers qu'il y a de cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le suit; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une mesure & même au-delà, afin que les sons qui durent ensemble ne diffèrent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant: car c'est toujours une sorte musique que celle des cloches, quand même tous les sons en seroient exactement justes; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*planc. de mus. fig. 49.*) l'exemple d'un *carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des sons voisins & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du chant dans un semblable air. (*J. J. Rousseau.*)

CARRILLONNER, *v. n.* c'est exécuter un *carrillon* sur des cloches. (Voyez ci-dessus *Carrillon*.) (*M. de Castilhon.*)

CARRILLONNEUR, *s. m.* celui qui *carrillonne*, ou exécute un *carrillon* sur des cloches. (*M. de Castilhon.*)

CARNYX, espèce de trompettes des Gaulois. (Voyez *Trompette*.) (*M. de Castilhon.*)

CARTELLLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, sur lesquelles on enaille les traits des portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, & l'effacer ensuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de portées peut servir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laisse pas trop vieillir l'encre. Avec une *cartelle* un compositeur soigneux en a pour sa vie, & épargne bien des rames de papier réglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume passant continuellement sur les lignes entaillées, gratte & s'émousse facilement. Les *cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples. (*J. J. Rousseau.*)

* J'ai eu des *cartelles* venant de Rome & de Naples, & qui n'étoient point de peau d'âne; elles ont le défaut d'être trop petites, & de ne pouvoir servir de brouillon que pour une douzaine de mesures tout au plus. Voici une manière de les faire.

Prendre un morceau de toile unie, ni trop fine ni trop grosse; la mettre bien tendue dans un cadre.

Imprimer une couche de laque sans colle, détrempée dans de l'huile de lin, de chaque côté. Quand cela est sec, ajoutez du blanc d'Angleterre parfaitement pilé avec l'huile de lin, trois ou quatre couches.

On peut parvenir au même but avec d'autres préparations que les peintres connoissent, ainsi que les marchands de couleurs.

Pour éviter l'inconvenient dont parle Rousseau, de voir la plume s'émausser promptement en passant sur les reglures entaillées, on peut faire faire ces reglures au pinceau avec du noir d'ivoire, préparé de même à l'huile de lin. Elles ne s'effaceront point, & présenteront à la plume une surface plus unie. Cependant je n'ai pas eu à me plaindre de celles dont je me suis servi, quoi qu'elles fussent creusées.

Une observation plus essentielle, c'est de ne pas écrire sur ces *cartelles* avec de l'encre ordinaire. Le vitriol ou la couperose qui entre dans sa composition a des qualités tellement pénétrantes & corrosives, que pour peu que cette encre ait séjourné seulement vingt-quatre heures sur la *cartelle*, on ne peut plus l'en effacer qu'avec des peines infinies, & en usant d'autant la préparation. Il faut se servir d'encre de la Chine à laquelle on donne le degré de noir que l'on veut. Elle s'efface très-facilement avec une éponge humide, quelque séjour qu'elle ait fait sur la *cartelle*. (M. Framery.)

CASTAGNETTES, *f. m. plur.* instrument de percussion en usage chez les Maures, les Espagnols, & les Bohémiens. Il est composé de deux petites pièces de bois, rondes, seches, concaves, & de la grandeur à peine d'un écu de six livres. On s'en sert pour accompagner des airs de danse: les concavités s'appliquent l'une contre l'autre quand on en joue. C'est pour cet effet que les deux pièces sont attachées ensemble par un cordon passé dans un trou percé à une petite éminence laissée au bord de la *castagnette*, & qui en est comme le manche. Le cordon se tourne ou sur le pouce ou sur le doigt du milieu; s'il est tourné sur le pouce, c'est le doigt du milieu qui fait résonner les concavités l'une sur l'autre; s'il est tourné sur le doigt du milieu, ce sont les doigts libres de part & d'autre qui font la même fonction. Les *castagnettes* marquent le mouvement, & doivent au moins battre autant de fois qu'il y a de notes dans la mesure. Ceux qui en jouent habilement peuvent doubler, tripler.

La tablature des *castagnettes* se marque par des notes de musique placées au-dessus & au-dessous d'une même ligne. Celles qui sont au-dessus sont pour la main gauche, & celles qui sont au-dessous, sont pour la main droite. La ligne de la tablature doit être tranchée de mesure en mesure par une ligne perpendiculaire, afin de distinguer les mesures. Il doit y avoir aussi au commencement de la ligne une *cas*, & le signe de la mesure.

(Voyez la tablature de cet instrument, planches de musique, fig. 50. (M. de Castillon.)

CASTRATO, *f. m.* Musicien qu'on a privé, dans son enfance, des organes de la génération, pour lui conserver la voix aiguë qui chante la partie appelée *dessus* ou *soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui survient aux hommes à l'âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d'une octave. Il se trouve, en Italie, des pères barbares qui, sacrifiant la nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaisir des gens voluptueux & cruels, qui ont recherché le chant de ces malheureux. Laissons aux honnêtes femmes des grandes villes les ris modestes, l'air dédaigneux, & les propos plaisans dont ils sont l'éternel objet; mais faisons entendre, s'il se peut, la voix de la pitié & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme usage, & que les princes qui l'encouragent par leurs recherches, rongissent une fois de mieux en tant de façons à la conservation de l'espèce humaine.

Au reste, l'avantage de la voix se compense dans les *castrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent si bien, mais sans chaleur & sans passions, sont, sur le théâtre, les plus maussades acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que *z*, qu'il ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *castrato* ne puisse offenser les plus délicates oreilles, il n'en est pas de même de son synonyme françois. Preuve évidente que ce qui rend les mors indécens ou deshonnêtes dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscriit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot italien s'admet comme représentant une profession, & à lieu que le mot françois ne représente que la privation qui y est jointe (J. J. Rousseau.)

CASTRATO. L'origine de cet horrible usage de la mutilation des hommes est incertaine: mais elle est d'une haute antiquité, comme le sont tant d'autres abus qui deshonnorent & avilissent l'espèce humaine. On lit cette défense dans le Deutéronome, (chap. 23, v. 1.) *non egridiatur eunuchus, attritus vel amputatis testibus, & abscisso veretro. caestram Domi i.* Marebon assure que le pere du fameux Sésostris, Roi d'Egypte, fut tué par ses propres eunuques. Amien Marcellin, (liv. 14, c. 8.) attribue cette invention à Sémiramis, qui sans doute imagina ce moyen pour s'assurer son empire: & sans risques à la dissolution dont elle est généralement accusée.

Les voyageurs & les historiens assurent que cette coutume est établie de temps immémorial chez les peuples orientaux, & qu'elle n'y eut d'autre origine que la jalousie, qui n'imagina point d'autre moyen de s'assurer de la fidélité des femmes.

Quoi qu'il en soit, l'usage des asiatiques anciens & modernes n'est pas, à beaucoup près, si abominable que celui des européens, puisqu'au moins il a chez les premiers un motif excusable en apparence. La passion de la jalousie, ou celle d'une volupté effrénée, ont une forte d'excuse dans leur violence même. Mais en Europe, & dans un siècle de raison, de philosophie & d'humanité, pour quoi commet-on encore le même crime que ces barbares? Pour entendre une voix plus douce, & qui ait une octave de plus que les autres voix.

Il ne semble pas qu'il y ait eu dans la haute antiquité des eunuques chantans, à moins qu'on ne regarde comme tels les prêtres de Cybèle, qui se mutiloient à leur initiation, pour imiter Atys, amant de la Déesse. Ils alloient dans les rues, jouant des instrumens, & chantant des chansons ou des hymnes. C'est ce que disent tous les auteurs; mais aucun ne parle de la voix singulière que devoit leur procurer cette mutilation. Remarquez aussi que dans toute l'histoire de l'Asie, où il est si souvent question d'eunuques, il n'y en a pas un seul dont on cite la voix. L'effet vocal de cette opération infâme seroit-il concentré dans notre Europe?

Le seul exemple qu'une antiquité moins reculée nous fournisse de la castration destinée aux vains plaisirs du public, est rapporté par Saint Cyprien. Il nous apprend que de son temps on faisoit aux pantomimes la même opération qu'on fait de nos jours aux chanteurs, pour leur conserver dans tout le corps une souplesse que des hommes faits ne peuvent avoir. Dans ces jeux lascifs qui détruisent à la fois les bonnes mœurs & l'art dramatique, le maître qui savoit faire ressembler davantage un homme à une femme passoit pour avoir fait le meilleur disciple.

On ignore l'époque fixe de l'introduction de cet usage dans l'Europe moderne. Malgré l'opinion commune, il paroît qu'il étoit connu en Espagne avant que de l'être en Italie. Une bulle de Sixte V, adressée au Nonce d'Espagne, prouve que les *castrati* étoient déjà fort communs au-delà des Pyrénées. Sixte ne défend dans cette bulle ni la castration, ni l'emploi des chanteurs mutilés dans la musique d'église, la seule qui fût alors connue. Il ne proscriit que l'abus qui s'étoit introduit, de marier ces *castrats* avec des femmes.

Du temps de ce Pontife, & dix ans encore après sa mort (1), les parties de dessus, ou *soprani*,

(1) Il mourut en 1592.

étoient remplies, à la chapelle pontificale, par des espagnols qui chantoient en fausset, *voce di falsetto*. Il est remarquable que les espagnols qui avoient dès-lors poussé l'art du chant assez loin pour cultiver à ce point des voix factices, au lieu de les employer chez eux, leur préférassent d'autres voix factices, qu'ils ne se proeuvoient que par une barbarie recherchée. Il l'est également que Rome empruntant à l'Espagne ces *falsetti*, ne leur préférât point des *castrats* qu'elle pouvoit lui emprunter de même.

Une note communiquée à M. Burney, par le Signor Santelli, maître de la chapelle pontificale, & lui-même *soprano* ou *castrat*, ne laisse aucun doute sur le temps où ses pareils ont commencé d'y être employés. Elle est tirée d'un recueil manuscrit de sa composition, intitulé *Estratto di alcune notizie storiche appartenenti alla facoltà musicale*. Elle nous apprend quel fut le premier *soprano* italien, & quel fut le dernier *falsetto* espagnol.

Padre Girolamo da Perugia, Prete della congregazione dell' oratorio fiorì nel Secolo XVII. Fù eccellente cantore della parte di soprano, e fù il primo evirato che avesse luogo nella capella pontificia, avendo fino allora servito la capella in qualità di soprani i nazionali spagnuoli con voce di falsetto. Il prelodato padre fù amesso tra cantori pontifici nel 1601, e morì nel 1644. C'est-à-dire : le Père Jérôme de Pérouse, Prêtre de la congrégation de l'Oratoire, fleurit dans le XVII^e siècle. C'étoit un excellent chanteur pour la partie de *soprano*, & il fut le premier *castrat* admis dans la chapelle pontificale : jusqu'alors c'étoient des espagnols qui, avec des voix de fausset, desservoient cette chapelle en qualité de *soprani*. Le Père Jérôme y entra l'an 1601, & mourut en 1644.

Nous apprenons ici en passant, qu'on n'exigeoit pas alors d'un Prêtre toutes les qualités qui lui sont nécessaires aujourd'hui, comme elles l'étoient dans l'ancienne loi; & qu'on n'avoit pas encore adopté à Rome dans toute sa rigueur la prohibition du Deutéronome, citée au commencement de cet article.

Seconde partie de la note. *Giovanni de Sanctos, Spagnuolo, quale morì in Roma nell' anno 1625, ... è stato l'ultimo soprano di voce di falsetto che abbia servito la capella Pontificia.* Jean de Sanctos, espagnol, mort à Rome l'an 1625... a été le dernier *soprano* en voix de fausset qui ait servi à la chapelle Pontificale.

L'effet merveilleux de ces voix dans la musique sacrée ne tarda pas sans doute à les faire employer sur le théâtre lyrique, né à la fin du siècle précédent, & qui commençoit à faire des progrès.

Dans l'origine des représentations lyrico-dramatiques, les parties de *soprano* étoient pour la plupart exécutées par des enfans. Mais le changement de voix qui accompagnoit en eux l'âge viril, & la difficulté qu'on trouvoit à leur faire mettre dans leur

«*nanti*» expression de sentimens étrangers à l'enfance, engagèrent les entrepreneurs des spectacles à leur substituer ces êtres dénaturés qui sortent de l'enfance sans jamais devenir hommes. On voit dans une lettre du célèbre voyageur *Pietro della Valle*, écrite à *Lelio Guidicione*, en 1647, que les *castrati* étoient dès-lors très communs sur les théâtres d'Italie. Les plus fameux de ces premiers virtuoses furent *Giobaldo*, *Campagnuola*, *Gregori*, *Angelucci*, & surtout *Loretto Vittori*, dont quelques auteurs contemporains font des éloges qui semblent à peine pouvoir convenir à un mortel.

L'admiration augmenta en proportion des raffinemens & des recherches de l'art du chant, & comme dans notre siècle cet art & celui de la composition dramatique sont parvenus au dernier degré, l'enthousiasme a été au comble. Plus de théâtres, plus de chapelles dans la moindre petite ville d'Italie, qui n'aient leurs *castrati*. Les plus célèbres ont fait des fortunes énormes : appellés dans presque toutes les contrées de l'Europe, ils les ont rendues en quelque sorte tributaires de l'Italie. L'éviration a fait passer au-delà des monts presque autant de trésors que les annates. L'Angleterre qui les refuse au Pape, a souvent comblé de richesses des *soprani* de sa chapelle. Un *castrato* a gouverné l'Espagne, & est revenu en Italie bâtir des palais, & tenir un état de Prince.

De tels exemples ont en la suite qu'ils devoient avoir. Dans l'espérance de voir un jour leurs enfans faire une fortune aussi brillante, & de la partager avec eux, des parens barbares se sont mis de tous parts en Italie à multiplier un sacrifice qui fait frémir la nature. Le nombre des victimes est devenu innombrable ; & l'on ne peut comparer sans horreur le plaisir que font ceux de ces malheureux qui parviennent à un talent distingué, les richesses qu'ils rapportent en Italie, & celles qu'ils contribuent peut-être à faire verser par les voyageurs étrangers, avec la barbarie du crime contre nature auquel ils doivent ces avantages, avec l'horrible coup porté à la population, dans un pays où tant d'autres causes de dépopulation s'y joignent ; avec l'existence infortunée d'une foule de ces misérables, qui ont tout perdu sans rien gagner, qui cessent d'être hommes sans en devenir meilleurs chanteurs, & qui manquant de voix, sont réduits à professer tristement toute leur vie d'autres parties de la musique, où la perte irréparable qu'ils ont faite est entièrement inutile, & ne reçoit aucun dédommagement.

Les Papes se sont souvent armés contre cet abus. Clément XIV a renouvelé avec beaucoup de force les excommunications contre les auteurs de ces mutilations criminelles ; il est même d'usage que chaque Pape en fasse autant à son évallation. Les loix de la police humaine se sont jointes à cette police spirituelle. Un pere a bien l'effronterie de se montrer avec un fils qu'il a mis hors d'état d'en avoir jamais ; mais il faut qu'il se cache quand il

opère ou fait opérer cette dégénération. Le Dr. Burney, malgré les recherches les plus exactes, n'a pu découvrir dans aucun endroit de l'Italie, ou & par qui l'opération est faite. M. de la Lande a été plus heureux, puisqu'il assure dans son voyage, avoir vu à Naples des boutiques avec cette inscription : *qui si castrano i ragazzi* ; mais la sévérité des loix contre la castration rend cette affiche invraisemblable.

La mémoire de M. de la Lande l'a peut-être trompé. Il se sera rappelé d'avoir lu dans Voltaire, (commentaire sur le livre des délits & des peines) ce trait qui n'étoit sans doute qu'une plaisanterie : « il n'y a pas long-temps qu'on voyoit à Naples, » en gros caractères, au-dessus de la porte de certains barbiers : *qui si castrano maravigliosamente i putti* ; » & il aura cru se souvenir d'avoir vu lui-même à Naples une inscription pareille.

Il faut cependant que les Magistrats ne veillent pas avec une extrême exactitude, puisqu'ils n'ont est obligé de commettre secrètement le crime, on peut l'avouer lorsqu'il est commis. Il n'y a donc point de sévérité outrée à dire que cette barbarie, la dépravation qu'elle annonce & celle qu'elle entraîne, déshonorent véritablement l'Italie aux yeux de la philosophie & de l'humanité. Plus d'un écrivain philosophe s'est élevé, mais infructueusement, contre cet usage. Un de ceux qui l'ont fait avec le plus de véhémence, est le Signor Artéaga dans ses *révolutions du théâtre lyrique*.

« Si j'avois, dit-il, le droit d'élever la voix contre les abus qui ne sont pas purement littéraires, je citerois devant un tribunal dont on n'appelle pas, devant le tribunal de l'humanité, de la philosophie & de la religion, la barbare & exécration courume qui se conserve toujours en Italie, de mutiler si cruellement des êtres infortunés, sans autre but que de flatter l'oreille par l'inutile & vain plaisir du chant ; que d'amuser dans ses dégoûts un public capricieux, oisif & corrompu ; que d'exciter un applaudissement passager & frivole sur ces théâtres qui furent jadis institués pour graver dans l'ame des peuples les maximes les plus importantes de la morale. »

« J'exhorterois les grands de la terre qui accumulent follement sur ces hommes dégénérés les honneurs & les richesses, & favorisent ainsi cet abus infâme, je les exhorterois, dis-je, à consacrer leurs trésors & leur protection à d'autres usages moins déshonorans pour la raison, & moins pernicieux pour l'espèce humaine. »

« Je ferois rougir ces philosophes qui consacrent leurs recherches à des objets inutiles, & négligent cet horrible attentat, lequel se maintient uniquement, parce qu'il est autorisé par le temps, & parce qu'il est soutenu par le despotisme du plaisir (1) ».

(1) J'ai dû conserver, dans la traduction, cette expression originale & neuve.

« Je réveillerois le zèle des Ministres des autels ; pour qu'ils ne donnassent plus d'aziles dans le séjour de la divinité à ce préjugé barbare, qui ne peut que l'offenser. Je leur mettrois sous les yeux l'exemple du Pape Clément XIV, qui ralluma les foudres du vatican contre les cruels promoteurs de l'éviration. »

« Je me tournerois vers ce sexe qu'on ne devoit pas s'attendre à voir le défenseur d'une pareille cause. Je supplerois les femmes de concourir par toute l'influence que la nature leur a donnée sur nous, à déraciner une coutume qui tend si directement à la destruction de leur empire. »

« Mais puisque l'obscur & solitaire philosophie, trop foible pour résister à la tyrannie des opinions, ne peut que gémir sur cette barbarie, je me bornerai à indiquer les abus qu'elle a introduits sur le théâtre lyrique. »

L'auteur se borne à deux de ces abus qui sont les plus choquans, peut-être, mais qui ne sont pas les seuls. C'est la disconvenance d'un visage imberbe & efféminé, avec le rôle & le caractère d'un héros ; & le défaut d'action & de mouvement dramatique, qui est en général celui de tous les acteurs italiens dans l'opéra sérieux, mais sur-tout celui des *castrati*, exclusivement occupés de leur chant.

Mais ce n'est pas uniquement à l'effet dramatique que nuisent ces acteurs mutilés. c'est souvent même à l'effet musical. Le charme de la musique n'est pas seulement dans l'union des parties : il est aussi dans les oppositions & les contrastes. Or. quelles oppositions & quels contrastes peut-il y avoir entre les voix de femmes & celles des *castrati* ? La plupart des grands opéra italiens ont sept acteurs. Un seul a la voix de ténor, c'est un père, un roi, un tyran. Il y a ensuite *prima donna*, *seconda donna*, & *terza donna* ; *primo uomo*, *secondo uomo*, & *terzo uomo* ; aucun de ces hommes de nom n'est homme, & tous trois ont des voix de dessus comme les trois femmes. Voilà pourquoi tous les morceaux qui se succèdent paroissent trop souvent avoir la même couleur.

C'est bien pis à Rome, où les femmes ne montent point sur le théâtre, où les six rôles d'hommes & de femmes sont remplis par des *soprani*, qui ne sont ni l'un ni l'autre ; où, à l'exception du *tenore*, quelque personnage que vous voyiez paroître, quelque costume qui vous frappe, vous avez toujours dans l'oreille le même genre & le même diapason de voix. Comment avec tout le génie possible un compositeur pourroit-il donner à chaque rôle le caractère qui lui convient, quand tous doivent être rendus par des êtres qui n'y conviennent pas ? Comment se passionnera-t-il pour un Alexandre à voix féminine, ou pour une Didon, représentée par le Seigneur un tel ? Quelle variété pourra-t-il introduire parmi toutes ces voix uniformes ?

Les mœurs ne souffrent pas moins de cet abus ; que la musique & la représentation théâtrale. Si ces héros factices parviennent rarement à faire illusion aux yeux des spectateurs, les fausses héroïnes y réussissent quelquefois beaucoup mieux, & beaucoup trop. Ce n'a pu être dans l'origine que par un scrupule religieux que dans la métropole de l'empire chrétien, dans le séjour du chef spirituel de cet empire, il a été défendu aux femmes de paroître sur le théâtre. Mais quelle absurdité d'y admettre des acteurs en qui la nature est outragée, & qui souvent invitent à l'outrager encore par l'illusion même qu'ils s'efforcent de faire naître !

Mais l'intérêt des mœurs, celui de l'humanité, celui même de l'art, ont beau réclamer contre le barbare usage de mutiler les hommes pour leur conserver dans des corps adultes une voix d'enfant, l'extrême beauté de ces voix séduit tellement les Italiens, l'habitude de les entendre s'est si bien changée en besoin, qu'ils consentiront difficilement, que peut-être même ne consentiront-ils jamais à en être privés. C'est de Rome qu'il faudroit que partît la réforme, & c'est sur-tout à Rome que les *castrati* fourmillent. Chaque Souverain Pontife renouvelle, il est vrai, les excommunications & les défenses ; mais à la cérémonie même de son exaltation, mais à toutes les fonctions sacrées, la voix des *castrati* remplit la chapelle pontificale.

Comment abolir l'éviration, tandis qu'elle peuplera de virtuoses cette chapelle ; tandis que non-seulement tous les théâtres, mais toutes les églises de Rome & de l'Italie entière retiendront de ces voix devenues presque naturelles par un crime contre la nature ?

Dans un pays tout ecclésiastique, les foudres de l'église sont des armes qu'on peut encore employer avec fruit. Peut-être n'existe-t-il pas un théâtre, depuis la Calabre jusqu'aux Alpes, où l'on osât faire monter un *castrato*, si le Pape avoit lancé contre les entrepreneurs des spectacles, contre les spectateurs, contre les acteurs en contravention, & même contre les acteurs ou actrices qui consentiroient à jouer avec eux, une excommunication sérieuse, fondée sur les grands motifs de la religion, de la morale & de l'humanité.

Et supposé qu'en Italie même cette arme, autrefois si redoutée, eût perdu de sa force, & que le siège Pontifical craignît de se compromettre avec des puissances mondaines, au moins a-t-il tout empire sur la nombreuse tribu ecclésiastique & monachale. Les *castrati* disparaîtroient donc de tout le Service Divin, si, à commencer par sa chapelle, & par tous les temples de Rome, le Pape vouloit réellement les en bannir. Il ne lui en coûteroit qu'une bulle pour que ces malheureux ne trouvassent plus d'emploi ni dans les églises paroissiales, où la mollesse de leur voix a introduit une musique efféminée, ni dans les couvens de moines qui seroient si fâchés de ressembler à leurs chanteurs, ni dans ceux de nones

dont

dont l'imagination, lorsqu'elles entendent ces chants fastueux, se reporte avec compassion de l'effet à la cause.

Personne ne pourroit contester au Souverain Pontife le droit d'exiger, pour chanter dans les temples les louanges de l'Éternel, les mêmes qualités viriles sans lesquelles il n'est pas permis d'y célébrer les Saints mystères.

La réforme une fois faite dans les églises, ce seroit encore au Pape à commencer celle des théâtres. Souverain de Rome, il pourroit défendre aux trois spectacles de cette capitale, qui fut si longtemps celle du monde, l'admission des Césars & des Porus imberbes, & à voix enfantine. Dans les petites provinces où s'étend sa souveraineté temporelle, & dans lesquelles plusieurs petites villes ont d'assez grands théâtres, il seroit aisément les mêmes défenses.

Il faudroit en même temps que les Cardinaux & les *Monsignori* retirassent leur protection & leurs préférences suspectes à ces jeunes virtuoses.

*Quos si puellorum insereres choro,
Mire sagaces falleret hospites,
Discrimen obscurum, solutis
Crinibus, ambiguoque vultu.*

Les *castrati* n'étant donc plus admis, ni dans les églises ni sur les théâtres, dans les états du Pape; étant également bannis de tous les temples & de toutes les communautés dans l'Italie entière, le plus grand comp seroit porté, & la révolution générale suivroit bientôt. On auroit dans toutes les chapelles des enfans ou des *falsetti*, comme on en avoit autrefois, comme on continue d'en avoir dans plusieurs états de l'Europe; on auroit pour les théâtres des *tenori*, même des *falsetti*, pour les très-jeunes rôles; on introduiroit dans l'opéra sérieux des *basses* nobles qui en sont exclues on ne sait pourquoi; & ces voix réunies à celles des femmes, & contrastant avec elles, offrant au compositeur plus de ressources, au spectateur plus de variété, prouveroient à l'Italie, par le meilleur système de musique dramatique qui en résulteroit nécessairement, combien elle s'est longtemps trompée, même sur ses plaisirs.

(*M. Ginguené.*)

CATABAUCALESE. Chançon des nourrices chez les anciens. (Voyez *Chançon.*) (*J. J. Rousseau.*)

CATACHOREUSIS, chançon des Grecs, pendant laquelle on représentoit, dans les jeux pythiens, Apollon dansant après sa victoire sur le serpent. (*M. de Castilhon.*)

CATACHOREUSIS, cinquième & dernière partie du nôme pythien, suivant Pollux. (Voyez *Pythien.*) (*M. de Castilhon.*)

CATACHRESE. *ff.* Quelques musiciens qui ont écrit en latin & en allemand, ont emprunté ce

Musique. Tome I,

mot de la ré-horique, & s'en servent en musique à-peu-près dans le même sens, disant qu'on fait une *catachrese* lorsqu'on fauve une dissonance d'une façon dure & inusitée. Les musiciens pythagoriciens entendent aussi par ce mot une suite de sixtes entre trois parties, en sorte qu'il se trouve plusieurs quarts de suite entre les parties supérieures, parce que la quarte étant, suivant eux, une consonnance parfaite, on ne peut en faire plusieurs de suite.

(*M. de Castilhon.*)

CATACOIMESE, chançon des Grecs, lorsqu'ils menotent coucher les époux. (Vossius, *poët. I, chap. 13, §. 5.*) (*M. de Castilhon.*)

CATACOUSTIQUE. *ff.* Science qui a pour objet les sons réfléchis, ou cette partie de l'acoustique qui considère les propriétés des échos. Ainsi la *catacoustique* est à l'acoustique ce que la *catoptrique* est à l'optique. (*J. J. Rousseau.*)

CATAKELLEUSME, la troisième partie du nôme Pythien, suivant Strabon, & la seconde, suivant Pollux. (Voyez *Pythien.*)

(*M. de Castilhon.*)

CATAPHONIQUE. *ff.* Science des sons réfléchis qu'on appelle aussi *catacoustique*. (Voyez *catacoustique.*) (*J. J. Rousseau.*)

CATAPLEON. On appelloit ainsi la musique pendant laquelle on dançoit ordinairement la pyrrhique en faisant un cliquetis d'armes.

(*M. de Castilhon.*)

CATASTOME. Hesyehius appelle *catastome*, l'embouchure ou la partie de la flûte qu'on met dans la bouche: alors c'est la même chose qu'*olinous*. (Voyez *Olinous.*) (*M. de Castilhon.*)

CATATROPA. C'étoit, suivant la division de Terpandre, la quatrième partie du mode des cithares. (Pollux, *Onomast. liv. IV, chap. 9.*) Le mot *catatropa* signifie *course*. (Voyez *Métastase.*)

(*M. de Castilhon.*)

CAVATINE. *ff.* Sorte d'air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise, ni seconde partie, & qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, & le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du récitatif obligé.

Le mot *cavatina* est italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un dictionnaire françois tous les mots techniques italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre langue, je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots qu'on emploie dans la musique notée, parce qu'en exécutant cette musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'auteur n'y a pas mis pour rien. (*J. J. Rousseau.*)

L'animosité de Rousseau contre Brossard est bien extraordinaire & bien injuste! L'équité nous

E c

oblige à transcrire ici le titre de son ouvrage pour que nos lecteurs puissent juger si l'explication de tous les mots techniques italiens dans un dictionnaire françois, étoit en effet superflue & contraire à son but.

Dictionnaire de Musique, contenant UNE EXPLICATION ON DES TERMES GRECS, LATINS, ITALIENS & françois, les plus usités dans la musique; A L'OCCASION desquels on rapporte tout ce qu'il y a de plus curieux & de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire & la théorie, que pour la composition & la pratique ancienne & moderne de la musique, &c. ensemble une table alphabétique DES TERMES FRANÇOIS qui sont dans le corps de l'ouvrage, SOUS LES TITRES GRECS, LATINS ET ITALIENS, pour servir de supplément, &c. par M. S. BASTIEN DE BROSSARD, &c.

On voit donc que c'est seulement par occasion & à titre d'accessoire, qu'il traite de la composition & de la théorie de la musique; que son dessein principal étoit de faciliter à ceux qui étudient cet art l'intelligence des mots grecs, latins & italiens qui s'y trouvent employés, & qu'il est ridicule de lui faire un reproche d'avoir rempli précisément le but qu'il s'étoit proposé. D'ailleurs Brossard n'a expliqué, comme Rousseau, que ceux qui se trouvent dans la musique notée. Au reste *cavatina*, en italien *cavatina*, est un diminutif de *cavata*, qui veut dire *ôtée, retranchée*. C'est une portion de récitatif soumise à la mesure & aux formes régulières de la mélodie, & par conséquent distincte & pour ainsi dire séparée du reste. Ou si on l'aime mieux, on a voulu exprimer ainsi un air dont la seconde partie est *retranchée*. (M. Framery.)

CENTON, *f. m.* en italien *centon*. On appelle ainsi un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres. Presque tous les opéras donnés ailleurs que sur le théâtre pour lequel ils ont été faits sont, en grande partie, des *centons*, parce que les airs qui ont été écrits pour tels chanteurs ne conviennent pas à tels autres. Alors chacun y place les morceaux de son choix & avec lesquels il espère le plus briller. Ces ouvrages sont incohérens & offrent une bigarrure de style désagréable pour les oreilles délicates. Aussi les *centons* ont-ils rarement quelque réputation. Il est clair que dans tout ceci je ne parle que de l'opéra italien. En France nos voix se prêtent à tout, & les airs une fois ajustés à des paroles sont invariables.

A Londres, le premier opéra que l'on donne à l'ouverture du théâtre, en attendant que tous les membres du parlement soient rentrés, que tous les citoyens soient revenus habiter la ville, est ordinairement un *centon*. On en fait aussi dans les petites villes d'Italie qui n'ont pas le moyen d'avoir un compositeur en titre.

Un opéra ainsi formé de pièces de rapport se nomme plus vulgairement *pasticcio* qui signifie *pâté*, composition dans laquelle il entre divers ingrédients. (M. Framery.)

CENTONISER, *v. n.* Terme de plain-chant. C'est composer un chant de traits recueillis & arrangés pour la mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des symphonistes modernes; puitque, selon l'abbé le Beuf, Saint Grégoire lui-même a *centonisé*.

(J. J. Rousseau.)

CEON. Athénée dit, d'après Aristoxène, qu'Hyagnide le Phrygien avoit inventé des chants nommés *ceon* & *babys*. (Voyez *Babys*.) (M. de Castilhon.)

CEPION, espèce d'air de flûte des anciens. (Voyez *Flûte*.) (M. de Castilhon.)

CERODETOS. On trouve quelquefois le mot *cerodetos* pour indiquer le sifflet de Pan, parce qu'il étoit anciennement formé de plusieurs tuyaux joints avec de la cire; & remarquez que plusieurs auteurs attribuent l'invention de cet instrument à Marfyas. (M. de Castilhon.)

CÉSURE, *f. f.* Ce mot qui ne paroît pas usité par les Français, en parlant de musique, l'est par les Allemands, & si je ne me trompe, aussi par les Italiens. Il signifie pour la musique la même chose que pour la poésie, c'est à-dire, un repos soit réel, soit possible, & qui dans le dernier cas se fait sentir, & peut devenir réel par la manière de l'exécuter; le chanteur & ceux qui jouent d'un instrument à vent pouvant reprendre haleine à la *césure*; & ceux qui jouent d'une autre espèce d'instrument, devant la marquer par un nouveau coup d'archet détaché des autres. La *césure* est autant & plus nécessaire à la musique qu'à la poésie, puitque dans cette dernière il y a des vers où on la néglige, au lieu qu'en musique une pièce où le compositeur ne mettroit aucune *césure*, ou bien où l'exécuteur ne la marquerait pas là où le compositeur l'a mise réellement, paroîtroit embrouillée, froide & trainante. L'expérience est aisée à faire quant à l'exécution; elle est un peu plus difficile quant à la composition; un homme, pour peu qu'il ait de goût & d'oreille, ne pouvant se forcer à composer une pièce, même courte, sans y faire sentir la *césure*.

On peut marquer la *césure* musicale, 1°. par une pause dans la partie du chant.

2°. par une note plus longue que les précédentes:

3°. Quelquesfois, mais plus rarement, c'est la marche de la basse fondamentale seule qui marque la *césure*, en faisant une cadence parfaite ou imparfaite; rompue ou interrompue. Voyez les différentes sortes de *césures*, *planches de musi. fig. 51*.

Souvent encore les manières 1 & 3, & 2 & 3, de marquer la *césure*, se trouvent réunies: cela arrive toujours aux cadences. Voyez *fig. 51, mesure 4*.

A la rigueur, dans un air, la *césure* musicale, qui se marque par une note plus longue que les autres, devroit toujours se rencontrer avec la

cesure du vers, quand il y en a, & que la syllabe où tombe la *cesure* poétique est longue. Les deux autres sortes de *cesures* musicales devraient avoir lieu lorsque la syllabe est courte, ou le débit vif & animé; mais à force d'être méthodique, on deviendrait plat & dur. Il faut donc se contenter d'observer ces règles dans le récitatif, lorsque le sens est coupé à la *cesure*, parce qu'alors le chant n'est qu'une vraie déclamation notée. Remarquez que dans un récitatif animé, il faut employer plus souvent la *cesure* marquée par la basse, que les deux autres qui retardent toujours la déclamation.

La *cesure* musicale marquée par une pause peut aussi, lorsque la pause est courte, servir à marquer la virgule: lorsqu'elle est un peu plus longue, le point & virgule & les deux points; & même lorsqu'elle est encore plus longue & que la basse fait une cadence quelconque, à marquer le point, mais non le point final, qui doit toujours être exprimé par une cadence parfaite.

Ordinairement il ne dépend que de l'exécuteur de faire l'une *cesure* musicale marquée par une note longue, une *cesure* marquée par une pause, en prenant la pause sur la durée de la note.

Je dis plus, tout bon exécuteur fait toujours une pause après une *cesure*, de quelque espèce que ce soit; il est vrai que quand la pause n'est pas marquée il la fait si courte qu'à peine on s'en aperçoit.

Quelques-uns nomment encore *cesure* le trait de chant même qui est terminé par une *cesure*; dans ce sens la première mesure de la figure 51, *planches de musiq.* est une *cesure*.

Enfin on appelle aussi *cesures relatives*, celles qui se suivant immédiatement, sont composées de notes de même valeur, qui donnent un temps égal & qui procèdent toutes de même, soit diatoniquement, soit par sauts, sans pourtant être entièrement semblables. Les *cesures*, n^o. 1, 2, 3, de la figure 52, *planches de musiq.* sont relatives.

(M. de Castillon.)

* Ce mot n'est pas en usage usité par les Français dans l'acception que lui donne ici M. de Castillon; j'ignore s'il l'est par les Allemands, mais je doute fort qu'il le soit par les Italiens; au moins je ne crois pas l'avoir jamais vu dans leurs écrits sur la musique. Cette raison cependant ne suffiroit pas pour le rejeter s'il exprimoit clairement une idée utile; c'est ce qu'il s'agit d'examiner en analysant l'article de M. de Castillon.

« Il (ce mot) signifie pour la musique la même chose que pour la poésie, c'est-à-dire un repos, soit réel, soit possible. »

Il faut bien lorsqu'on emprunte un mot à un art pour le faire passer dans un autre art, qu'il serve à exprimer une idée toute semblable, ou qui au moins ait avec la première beaucoup de rapports. Mais quels sont ces rapports dans le cas dont il s'agit? La *cesure* en poésie signifie un repos qui coupe l'étendue d'un vers pour en faire mieux sen-

tir la cadence; mais pas tellement que le vers soit totalement séparé à l'endroit de la *cesure*, & que chacune des parties puisse à elle seule faire un vers. Par cette raison la fin d'un vers, la distance d'un vers au vers suivant ne sauroit être regardée comme une *cesure*. Cependant ce que M. de Castillon propose d'appeller *cesure* en musique n'est autre chose que cette séparation d'un membre de phrase musicale à l'autre, & telle est si bien son idée, qu'il ajoute qu'on la marque quelquefois « par une cadence parfaite ou imparfaite, rompue ou interrompue ». Or on fait que les cadences sont des sortes de divisions du discours musical correspondantes à la ponctuation grammaticale. Les *cesures* citées pour exemple par M. de Castillon sont de véritables membres de phrases, ou plutôt, pour leur trouver en poésie une analogie plus sensible, ce sont des vers entiers dont la *cesure* dépend du rythme adopté par l'auteur, & sur-tout de celui des vers auxquels cette musique est adaptée. Mais alors ce n'est pas la fin du membre de phrase qu'on doit regarder comme une *cesure*, mais le repos qui se trouve quelquefois dans le cours de cette même phrase; éclaircissons ceci par un exemple:

Cette phrase de chant tirée, d'un *andante* d'Haydn, contient des membres bien distincts aux points E F G & H, mais ce ne sont pas des *cesures*. La *cesure*, si l'on vouloir employer ce nom, seroit aux points A B C D qui sont un repos, mais non une séparation dans chacun de ces quatre membres. Si l'on veut s'en convaincre, que l'on fasse des paroles sous ce chant, comme les quatre vers qui suivent & qui peuvent s'y adapter:

L'amour seul à notre ame
Fait sentir le bonheur.
Livrons-nous à sa flamme
Pour goûter la douceur.

On verra que les points E F G H, divisent naturellement ce chant en autant de vers, tandis que les points A B C D en marquent seulement la *cesure*.

Mais quand est-ce que des vers sont *cesurés*? C'est lorsque le repos se fait sentir toujours à la même place, c'est-à-dire, à la quatrième, à la sixième syllabe dans un certain nombre de vers de suite. Quand ce repos varie à volonté, on dit alors que les vers ne sont point *cesurés*, comme les vers français de huit ou de sept & de six syllabes. Dans

Ee ij

ce cas la musique n'a pas plus besoin de *césure* que la poésie.

Ainsi dans cet air connu :

Le bri-quet frap-pe la pier-re le feu
pé-tille à l'in-sant l'amadou aussi-tôt prend.

les vers n'étant point *césurés*, la musique ne l'est pas non plus; car encore une fois on ne peut pas donner le nom de *césure* à l'intervalle d'un vers à l'autre. J'ai cité cet air de préférence parce que son caractère exigeant la plus parfaite égalité de durée dans les notes, la *césure* y est d'autant moins sensible.

Il n'est donc pas vrai de dire « que la *césure* est » autant & plus nécessaire à la musique qu'à la » poésie », puisqu'il est évident que quand on la néglige dans les vers, on la néglige aussi dans la musique. Mais on peut conclure de ce qui vient d'être dit, 1°. que M. de Castillon a toujours confondu le repos qui sépare le vers ou le membre de phrase musicale d'un autre vers ou d'un autre membre, avec la *césure* proprement dite; 2°. que la *césure* musicale est la même que la *césure* poétique, & ne sert qu'à la faire sentir. Cette loi imposée à tout bon exécutant « de faire toujours une pause » après une *césure* n'est autre chose que ce qu'on appelle *phraser le chant*, c'est-à-dire, en distinguer les membres; preuve nouvelle que M. de Castillon n'a pas bien entendu ce que c'est qu'une *césure*.

Quant aux prétendues *césures relatives*, qui ne sont qu'une similitude de rythme employée par le compositeur, il me semble que ce seroit confondre toutes les idées que d'adopter cette expression qui n'a aucun rapport sensible avec l'objet qu'elle veut exprimer.

S'il est bien prouvé qu'il n'y a point en musique d'autre *césure* que celle du mètre poétique auquel elle est subordonnée & qu'elle représente toujours, c'est ici le lieu d'examiner cette *césure* du mètre dans ses rapports avec le chant.

Les seuls vers que l'on regarde comme *césurés*, ainsi qu'il a été dit plus haut, sont ceux où la *césure* se trouve toujours à la même place. Ainsi elle est toujours à la sixième syllabe dans nos vers alexandrins, & à la quatrième dans les vers de dix syllabes; ceux de huit, de sept & d'un moindre nombre passent pour n'être point *césurés*, parce que leur *césure* est arbitraire, que le versificateur les place où il veut; car il faut toujours qu'ils en aient une. Si les vers très-courts, comme ceux de quatre syllabes, en manquent absolument, c'est qu'ils sont eux-mêmes à l'oreille l'effet d'une *césure* dont ils ont la longueur, & qu'on n'a pas le temps d'y désirer un repos. Cette observation

est très-sensible dans les vers suivans de la Fontaine :

La cigale — ayant chanté
Tout l'été, —
Se trouva — fort dépourvue
Quand la bi — se fut venue.

Les *césures* semblables ne sont donc pas exigées dans les petits vers destinés à être lus; mais dans ceux qui doivent s'allier au chant; si elles n'y sont pas d'une nécessité absolue, elles y sont au moins très-agréables. La musique est de tous les arts peut-être celui qui aime le mieux la symétrie. Composée alternativement de temps forts & de temps foibles, de notes longues & de notes brèves, elle veut encore que ses phrases & même que ses membres de phrases se correspondent, tant pour la forme que pour la longueur. Une phrase de trois mesures après une phrase de quatre a quelque chose de gauche & de déplaisant à l'oreille, même la moins savante, pourvu qu'elle ne manque pas de sensibilité. Si donc vous faites que ces phrases se correspondent encore par le rythme, vous aurez un charme de plus: on trouve en effet cette correspondance dans les airs qui passent pour les plus agréables. L'air d'Orphée *réduit au silence*, les adieux d'*Iphigénie*, &c. tous les airs italiens; & c'est peut-être la seule observation de cette loi qui donne à la mélodie italienne cette grande supériorité sur la nôtre. S'il est vrai, comme on l'a quelquefois reproché aux maîtres italiens qui ont composé sur notre langue, qu'ils y mettoient moins de chant que sur des paroles italiennes, il n'en faut peut-être pas chercher ailleurs la raison.

Or, pour obtenir cette similitude de rythme, il faut que le compositeur trouve dans les vers une similitude de *césure*. Métastase a senti le premier combien cette attention de la part du poète étoit favorable au musicien; aussi tous ses airs sont-ils non-seulement coupés en périodes égales, & en vers égaux pour la mesure, mais ces mêmes vers sont *césurés* également. Il a porté encore plus loin le scrupule; le rythme qu'il adopte au commencement de son premier vers, il le conserve rigoureusement jusqu'à la fin de l'air.

Sě mǎi sĕn-tĭ spĭrĭā-tĭ sĭl'vōl-tō
Liěvĕ fĭā-tō chĕ lĕn-tō s'āggĭ-ri, &c.

Vō sŭlcāndo ūn mār crŭdĕle
Sĕnzǎ vĕlĕ e sĕnzǎ sārte.

Sĕ cĕrcǎ sĕ dĭcĕ
L'āmĭcŏ dŏv'ĕ.

On peut observer, à l'égard de ce dernier, que la brève qui termine le premier vers se joignant à celle

qui commence le suivant, produit une suite non interrompue de dactyles.

On objecte que cette uniformité de rythme répand de la monotonie dans les compositions musicales, & l'on ajoute en preuve que le musicien se plaît quelquefois à la rompre en répétant quelques mots. Il faut avouer que si le rythme étoit rigoureusement conservé par le musicien jusqu'à la fin du morceau, il en résulteroit de la monotonie; mais on ne prend pas garde que cette faculté accordée au compositeur de répéter les mots qui portent le plus de sens, lui suffit pour interrompre l'uniformité de rythme, quand il le juge nécessaire, & que si cette uniformité ne lui est pas fournie par le poète, il ne la trouvera pas quand il croira en avoir besoin.

Quelques personnes qui conviennent que l'égalité des phrases & des membres de phrases musicales est essentielle, ne croient pas pour cela que l'égalité du rythme doive être exigée. Elles pensent que le compositeur peut faire correspondre le membre qui a le plus de syllabes à celui qui en a le moins, en mettant des croches dans l'un en opposition avec des noires dans l'autre. Il est vrai que c'est ainsi qu'on supplée à l'observation exacte de cette loi; mais pour les oreilles très-déliées, l'égalité rigoureuse du rythme a un charme de plus.

Enfin, on demande encore à quoi bon ces nouvelles entraves dont la mélodie françoise paroît s'être fort bien passée jusqu'ici? On cite des morceaux qui sont fort agréables, quoique le musicien & le poète ne s'y soient pas soumis à la gêne qu'on prétend leur imposer.

Si l'on avoit exigé à la fois des poètes contemporains de Clément Marot, d'alterner invariablement les rimes masculines & féminines; d'éviter les hiatus, les enjambemens & toutes les autres difficultés ajoutées depuis à la versification, on auroit fait sans doute la même réponse. Marot, auroit-on dit, fait de très-jolis vers sans tout cela, à quoi sert de rendre cet art plus difficile? Cependant ces loix aujourd'hui sont généralement reçues, & l'on sent tout ce que la versification y a gagné. Si l'on veut se convaincre des avantages de la *cesure* pour le chant, que l'on compare ensemble, pour la mélodie seulement, les morceaux faits par Vinci & Leo sur les paroles de Metastase, inventeur de cette forme, & ceux qu'ils ont faits sur les paroles d'*Apostolo Zeno* qui ne l'a point connue. Que nos poètes essayent aussi de s'y astreindre; avec un peu d'habitude ils en viendront facilement à bout, & l'on verra diminuer d'un degré la supériorité de la langue italienne sur la langue françoise pour la musique. Cette supériorité si vantée ne seroit même presque plus sensible, si avec des vers bien coupés pour la musique, nous avions des voix qui fussent les chanter.

Je n'ai plus qu'une observation à faire sur la *cesure*; elle doit être entière pour les vers de

douze & de dix syllabes destinés à être lus, c'est-à-dire, qu'elle doit porter sur la dernière syllabe d'un mot, & que le sens doit y être suspendu. En musique elle n'est pas si rigoureuse: il suffit qu'elle porte sur la pénultième longue d'un mot finissant par une brève ou un *e* muet; cette syllabe brève fait alors partie de la seconde moitié du vers, voilà pourquoi dans les vers de la Fontaine que j'ai cités, j'ai regardé comme *cesure* celui-ci.

Quand la bi--se fut venue.

Cette syllabe longue suffit pour que la voix s'y repose; & c'est la seule différence qu'il y ait entre la *cesure* musicale & la *cesure* poétique. Ainsi pour la musique, les vers suivans sont bien *cesurés*.

L'amour offre -- à nos cœurs
Les plus dou -- ces saveurs.
Sur un trô -- ne de fleurs
Il régit -- son empire.
Quand l'himen -- une fois
Nous retient -- sous ses loix,
On languit -- on soupire:
Sur un trô -- ne de fleurs,
L'amour regne -- en nos cœurs.

(M. Framery).

CHACONNE. *f. f.* Sorte de pièce de musique faite pour la danse, dont la mesure est bien marquée & le mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *chacottes* à deux tems & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des chants qu'on appelle couplets, composés & variés en diverses manières sur une basse-contrainte, de quatre en quatre mesures, commençant presque toujours par le second tems pour prévenir l'interruption. On s'est affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la basse, & l'on n'y a presque plus aucun égard.

La beauté de la *chacotte* consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement; & comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble, & qu'ils réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur. Pour cela, on passe & repasse à volonté du majeur au mineur, sans quitter pourtant beaucoup le ton principal, & du grave au gai, ou du tendre au vif, sans presser ni ralentir jamais la mesure.

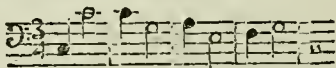
La *chacotte* est née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en usage, de même qu'en Espagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos opéras. (J. J. Rousseau.)

CHACONNE, c'est le plus étendu de tous les airs de danse; c'est même une symphonie plus longue qu'aucune autre; une symphonie simple qui seroit de cette longueur seroit fatigante & insupportable à l'oreille. Il est aisé d'en voir la raison: la

Chaconne est un texte que la danse doit interpréter ; les pas, les gestes, les évolutions des danseurs doivent occuper agréablement les yeux pendant que l'oreille jouit de la beauté des chants, des accords, des modulations, & que le spectateur partagé entre deux plaisirs, juge sans fatigue du rapport de ce qu'il voit avec ce qu'il entend.

La symphonie simple ne parlant qu'à l'oreille, demande une attention plus recueillie, que l'extrême délicatesse de cet organe ne lui permet pas de supporter si long-temps. Ou l'on attache un sens à ce qu'on entend, on suit avec attention le développement du sujet, les effets d'harmonie, les modulations, les nuances, les contrastes & les retours ; & la lassitude suivroit bientôt une trop longue jouissance : ou l'on écoute machinalement, on ouvre passivement l'oreille au vain plaisir des sons ; & une longue suite de sons, quelque agréables qu'ils soient, quand ils ne disent rien à l'esprit, n'est autre chose qu'un long ennui.

L'étymologie du mot *Chaconne* est assez difficile à débrouiller. On appelloit anciennement *ciecona* en Italie un trait de basse fondamentale sur lequel on s'exerçoit à composer, & dont peut-être quelqu'aveugle (*Cieco*) étoit l'inventeur. Dans le dixième volume des ouvrages de Tarquinio Merula, imprimé à Venise en 1635, on trouve un duo intitulé *duo sopra la CIECONA* ; voici cette *ciecona*, ou ce trait de basse contrainte sur lequel tout le duo est composé.

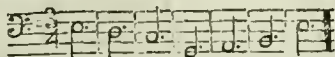


Il y a dans le même volume un autre duo & un air, composé sur la même basse & dont le chant est entièrement différent.

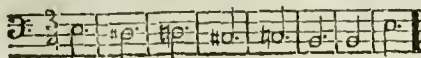
De *ciecona* on aura fait par corruption *ciacona*, & pour ne pas répéter toujours le même trait, on en aura substitué à celui-ci, qui étoit le trait original, d'autres d'un chant à-peu près aussi simple, d'abord de quatre, & ensuite de huit mesures. Et c'est sur l'un de ces traits, qui avoient retenu le nom de *ciacona*, ou peut-être sur la *ciecona* elle-même, qu'on aura fait un air de danse noble, que nous aurons ensuite emprunté des italiens sous le nom de *chaconne*.

Ces traits étoient le plus souvent en ton mineur ; les premiers furent sans doute diatoniques ; on en fit ensuite de chromatiques, qui donnoient plus de difficultés à vaincre aux compositeurs.

C'étoit, par exemple,



ou bien



On conçoit bien comment on parvenoit à traiter sur un canevas aussi simple quelques traits de symphonie plus ou moins heureux : créer un chant sur une basse donnée, est l'ABC de la composition ; mais ce que l'on conçoit moins c'est le plaisir qu'on pouvoit trouver à entendre cette marche de basse, éternellement uniforme, se traîner sous ces traits de symphonie. C'est l'inconvénient ordinaire des basses contraintes ; mais lorsqu'on juge à propos d'en faire usage, on évite de leur donner un mouvement aussi monotone & aussi triste, à moins que cette tristesse même n'ait un but & ne soit un moyen de peindre : mais dans des *chaconnes* presque toutes destinées à des fêtes brillantes, elles devoient fatiguer l'oreille, affadir le cœur, & même imprimer à la danse quelque chose de risé & d'ennuyeux comme elles. Ouvrez les partitions de Lulli, vous trouverez dans presque toute une *chaconne* de cette espèce. Vous y trouverez quelquefois assez d'art dans la manière dont le contrepoint est écrit, & sur tout dans les modulations enchainées au mode principal ; mais vous ne comprendrez jamais comment dans des fêtes & dans des triomphes, cette basse lugubre pouvoit s'affoir aux idées de magnificence & de joie que devoit exprimer la danse.

Rameau affranchit sans retour la *chaconne* de cette ridicule entrave. En lui conservant la régularité symétrique exigée par les pas de la danse, il lui donna cependant une marche libre, une expression variée ; il y ménagea de plus grands effets & des oppositions nouvelles. Les richesses de l'orchestre s'étant depuis considérablement accrues, on paroît encore avoir ajouté après lui à ces oppositions & à ces effets ; mais ces additions sont plutôt apparentes que réelles. La *chaconne* est restée à peu-près au point où il l'a laissée. Qu'on examine celle de ses *Indes galantes*, & quelques autres, on y reconnoitra le germe de presque toutes celles qu'on a faites depuis.

On n'a pas cru sans doute créer une nouveauté en nous donnant des *chaconnes* à deux temps. La mesure n'y fait rien. Si dans un air à deux temps, que vous nommez *chaconne*, vous suivez le dessin, vous imitez les effets, vous empruntez les traits de mélodie ou d'harmonie que j'ai déjà entendus dans des *chaconnes* à trois temps, vous n'avez aucun droit au titre d'inventeur. Rousseau dit : *autrefois il y avoit des chaconnes à deux temps & à trois ; mais on n'en fait plus qu'à trois*. Il faut seulement changer en votre faveur ces derniers mots, & dire, depuis on n'en faisoit plus qu'à trois ; mais on a repris l'usage d'en faire quelquefois à deux temps.

Il est bon cependant de remarquer que si l'origine de la *chaconne* est italienne, & si elle est née de ces morceaux entiers que l'on composoit sur ce trait de basse contrainte nommé la *ciecona*, ce trait étant toujours à trois temps dans les anciennes compositions italiennes, Rousseau s'est trompé en disant qu'on avoit fait autrefois des *chaconnes*

à deux temps, à moins que par cet *autrefois* il n'entende pas le premier âge de la *chaconne*.

Une belle *chaconne* est d'un grand effet à la fin d'un opéra. Un maître de ballets y peut déployer tout le luxe de son art; un compositeur tout le feu de son génie. Il ne s'agiroit que de sortir un peu de la routine, & de tâcher de mettre dans la symphonie & dans les entrées quelques intentions particulières qui eussent l'attrait de la nouveauté, quelques rapports avec l'action qui vient de se passer; en un mot quelques intentions locales qui sauvassent le spectateur de l'ennui qu'il éprouve lorsque, dans une production qu'on lui donne pour nouvelle, il ne voit & n'entend rien que ce qu'il croit avoir déjà vu & entendu.

Il ne faut pas non plus regarder comme invention la licence qu'on a prise dans un opéra (1), dont l'ouverture étoit d'un effet sûr, de répéter à la fin cette même ouverture, au lieu d'y placer une *chaconne*. Quelque parti qu'un habile maître de ballet puisse tirer d'une symphonie qui n'a pas été faite pour la danse, il y a toujours une très-grande différence entre le caractère d'une ouverture & celui d'une *chaconne*. Dans un art où règne déjà beaucoup de confusion, taire ainsi servir à double usage les mêmes morceaux de musique, ce seroit achever de tout confondre.

Que dire donc de l'emploi que nous avons vu faire, dans un ballet, du premier final de la *Fra-Catana*? Disons qu'en dépit de la juste réputation du compositeur, il avoit fait un bien mauvais final, ou que ce doit être une bien mauvaise *chaconne* (M. Gingueni).

CHAINE DE TRILLES. Les Italiens appellent *catena di trilli* une suite de trilles. N'ayant point d'expression françoise pour désigner cette figure du chant, j'ai traduit l'italien mot à mot. (Voyez une suite ou chaîne de trilles, *planc. de musi.*, figure 53.) (M. de Castillon.)

CHALIL, c'est ainsi que les Hébreux appelloient leur flûte, qui probablement n'étoit qu'une espèce de chalumeau; d'autres entendent par *chalil* un tambour, & c'étoit celui qu'ils prétendent qu'on frappoit avec l'Abub. (M. de Castillon.)

CHANSON. Espèce de petit poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement sur des sujets agréables, auquel on ajoute un air pour être chanté dans des occasions familières, comme à table, avec ses amis, avec sa maîtresse, & même seul, pour éloigner, quelques instans, l'ennui si l'on est riche; & pour supporter plus doucement la misère & le travail, si l'on est pauvre.

L'usage des *chansons* semble être une suite naturelle de celui de la parole, & n'est en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que dé-

ployer les organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expression dont la voix est capable le sentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Aussi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déjà des *chansons*. Leurs loix & leurs histoires, les louanges des dieux & des héros, furent chantées avant d'être écrites. Et delà vient, selon Aristote, que le même nom grec fut donné aux loix & aux *chansons*.

Toute la poésie lyrique n'étoit proprement que des *chansons*: mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particulièrement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère selon nos idées.

Commençons par les airs de table. Dans les premiers tems, dit M. de la Nauze, tous les convives, au rapport de Dicaërque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient ensemble, & d'une seule voix, les louanges de la divinité. Ainsi ces *chansons* étoient de véritables péans ou cantiques sacrés. Les dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui chantoit après lui. Enfin quand la musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les auteurs déjà cités, que les habiles gens qui fussent en état de chanter à table, du moins en s'accompagnant de la lyre. Les autres, contrainés de s'en tenir à la branche de myrthe, donnèrent lieu à un proverbe grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au myrthe, quand on vouloit le taxer d'ignorance.)

Ces *chansons* accompagnées de la lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *chanson*; ou, comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang, mais seulement ceux qui savoient la musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les sujets des *scolies* se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias son ami & son allié, laquelle fit accuser son auteur d'impie.

» O vermi, qui, malgré les difficultés que vous
» présentez aux foibles mortels, êtes l'objet char-
» mant de leurs recherches! Vertu pure & aimable!
» ce fut toujours aux Grecs un dessein digne
» d'envie de mourir pour vous, & de souffrir avec
» constance les maux les plus affreux. Telles sont

(1) Panurge.

» les semences d'immortalité que vous répandez
 » dans tous les cœurs. Les fruits en sont plus
 » précieux que l'or, que l'amitié des parens, que
 » le sommeil le plus tranquille. Pour vous le divin
 » Hercule & les fils de Lédâ supportèrent mille
 » travaux, & le succès de leurs exploits annonça
 » votre puissance. C'est par amour pour vous qu'A-
 » chille & Ajax descendirent l'empire de
 » Pluton, & c'est en vue de votre céleste beauté,
 » que le prince d'Atarne s'est aussi privé de la
 » lumière du soleil. Prince à jamais célèbre par ses
 » actions, les filles de Mémoire chanteront sa
 » gloire toutes les sois qu'elles chanteront le culte
 » de Jupiter hospitalier, & le prix d'une amitié
 » durable & sincère. »

Toutes leurs *chansons* morales n'étoient pas si graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens est la santé, le
 » second la beauté, le troisième les richesses amas-
 » sées sans fraude, & le quatrième la jeunesse qu'on
 » passe avec ses amis. »

Quant aux scolies qui roulent sur l'amour & le vin, on en peut juger par les soixante & dix odes d'Anacréon qui nous restent. Mais dans ces sortes de *chansons* même, on voyoit encore briller cet amour de la patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient transportés.

» Du vin & de la santé, dit une de ces *chansons*,
 » pour ma Clitagora & pour moi, avec le secours
 » des Thessaliens. » C'est qu'outre que Clitagora
 étoit Thessalienne, les Athéniens avoient autrefois
 reçu du secours de Thessaliens, contre la tyrannie
 des Pisistrades.

Ils avoient aussi des *chansons* pour les diverses professions. Telles étoient les *chansons* des bergers, dont une espèce, appelée *Bucoliasme*, étoit le véritable chant de ceux qui conduisoient le bétail; & l'autre, qui est proprement la *pastorale*, en étoit l'agréable imitation: la *chanson* des moissonneurs, appelée le *Lytierse*, du nom d'un fils de Midas, qui s'occupoit par goût à faire la moisson: la *chanson* des meuniers appelée *Hymée* ou *Epiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez; car Pittacus qui règne dans l'auguste Mitylène, aime à moudre*; parce que Pittacus étoit grand mangeur: la *chanson* des tisserands, qui s'appelloit *Eline*: la *chanson* *Yule* des ouvriers en laine: celle des nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalèse* ou *Nunniz*: la *chanson* des amans, appelée *Nomion*: celle des femmes, appelée *Ca'yce*; *Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le sexe, étoient aussi des *chansons* d'amour.

Pour des occasions particulières, ils avoient la *chanson* des nœces, qui s'appelloit *Hyménée*, *Epithalame*: la *chanson* de *Datis*, pour des occasions joyeuses: les lamentations, l'*Alème*; & le *Linos* pour des occasions funèbres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Égyptiens, & s'appelloit par

eux *Maneros*, du nom d'un de leurs princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des hymnes ou *chansons* en l'honneur des dieux & des héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs odes d'Horace sont des *chansons* galantes ou bacchiques. Mais cette nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-long-tems, un médiocre usage de la musique & des *chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté grecque. Il paroît que le chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux nœces étoit plutôt des clameurs que des *chansons*, & il n'est guère à présumer que les *chansons* satyriques des soldats, aux triomphes de leurs généraux, eussent une mélodie fort agréable.

Les modernes ont aussi leurs *chansons* de différentes espèces, selon le génie & le goût de chaque nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la mélodie des airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satire s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se font plus à cet amusement & y ont excellé dans tous les tems, témoin les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie: les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *chansons* de Thibault, comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en musique par Guillaume de Machaut. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pleyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *chansons* plus modernes, par lesquelles les musiciens Lambert, du Bouffet, la Gardé & autres, ont acquis un nom, & dont on trouve autant de poètes qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le comte de Coulange & l'abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours régner dans ces provinces un air de gaieté qui porte sans cesse leurs habitans au chant & à la danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de filet; chacun a ses armes. Les autres pays ont aussi leurs provinces chansonniers; en Angleterre c'est l'Écosse, en Italie c'est Venise. (Voyez *Barcarolles*.)

Nos *chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin,

ou sur la satire. Les *chansons* d'amour sont les airs tendres, qu'on appelle encore airs sérieux; les romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour dancier, comme les musettes, les gavottes, les branles, &c.

Les *chansons* à boire sont assez communément des airs de basse ou des rondes de table : c'est avec beau oup de raison qu'on en fait peu pour les dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

À l'égard des *chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *chanson* qu'on appelle parodie. Ce sont des paroles ajustées comme on peut sur des airs de violon, ou d'autres instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez *Parodie*) (J. J. Rousseau.)

Les vers des *chansons* doivent être aisés, simples, coulans & naturels. Orphée, Linus, &c. commencèrent par faire des *chansons*; c'étoient des *chansons* que chantoit Eriphanis, en suivant les traces du chasseur Ménalque; c'étoit une *chanson* que les femmes de Grece chantoient aussi pour rappeler les malheurs de la jeune Calicé, qui mourut d'amour pour l'insensible Evaltus. Thepsis barbouillé de lie & monté sur des tréaux, célébrait la vendange, Silène & Bacchus par des *chansons* à boire. Toutes les odes d'Anacréon ne sont que des *chansons* : celles de Pindare en sont encore, dans un style plus élevé. Le premier est presque toujours sublime par les images, le second ne l'est guère souvent que par l'expression. Les poésies de Sapho n'étoient que des *chansons* vives & passionnées, le feu de l'amour qui la consumoit animoit son style & ses vers.

Les *chansons* ont sur-tout réussi en France. Le commerce libre établi entre les hommes & les femmes; cette galanterie aisée qui règne dans les sociétés; le mélange ordinaire des deux sexes; dans tous les repas; le caractère même d'esprit des François ont dû porter rapidement chez eux ce genre à sa perfection. (Cahusac.)

CHANSON. La plus ancienne chanson, non pas françoise, mais des françois, qui nous soit restée, date du septième siècle. Elle est en mauvais latin rimé; ce fut le chant de victoire de l'armée de Clotaire II, après une bataille contre les Saxons. On y voit que les vaincus envoyèrent à Clotaire

Musique. Tome I.

des ambassadeurs qui auroient été massacrés par le Roi de France, si l'illustre Faron, d'origine Bourguignone, ne les eût sauvés, & si Dieu ne leur eût inspiré de passer par la ville de Meaux où commandoit sans doute ce Faron.

I.

*De Clotario est canere rege francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum.
Si non fuisset inclitus FARO de gente Burgundionum!*

I I.

*Quando veniunt in terram francorum,
FARO ubi erat princeps, missi saxonum,
Instinctu dei transeunt per urbem Meidorum,
Ne interficiantur à rege francorum, &c.*

Nos annales disent que cela fut chanté à pleine voix, *magnâ vociferatione*, par tout le royaume.

Charlemagne, suivant l'abbé de Vertot (2), avoit fait une collection d'anciennes chansons gauloises. Eginhart, son historien, nous ouvre une source de regrets, en nous apprenant que ces chansons, qui étoient presque toutes militaires, formoient, comme celles des Germains, la principale partie de l'histoire de France. On y célébroit les exploits & la mort héroïque des Rois & des principaux chefs. Les soldats les chantoient en chœur, en marchant à l'ennemi. Charlemagne étoit passionné pour ces chants belliqueux; non-seulement il les fit recueillir avec soin, mais il les savoit par cœur.

Ses exploits effacèrent ceux de ses prédécesseurs, & il fut lui-même, ainsi que son neveu Roland, le sujet des chansons nationales. La *chanson de Roland* devint sur-tout fameuse. Mais quoiqu'elle ait été répandue dans toute la France, & chantée par les soldats dans toutes les batailles jusqu'au quatorzième siècle, elle ne s'est point conservée. M. de Paulmy n'en a pu retrouver que des fragmens dans nos anciens romanciers, & il en a composé cette chanson connue :

Soldats François, chantons Roland, &c.

Où, suivant l'expression d'un auteur anglois; (M. Burney) semble respirer le véritable esprit national & militaire des François.

Le Comte de Tressan avoit appris d'autres détails sur cette même chanson, du Marquis du Viviers Lansac, dont la terre, située dans les Pyrénées, étoit depuis plus de six cents ans dans sa famille. Ce M. du Viviers avoit cru reconnoître des fragmens originaux de la chanson de Roland

(1) Mémoires de Litt.

dans la bouche des payfans montagnards ; et il traduisoit ainsi ce qu'il en avoit pu rassembler.

O Roland ! l'honneur de la France,
Que par toi mon bras soit vainqueur !
Dirige le fer de ma lance
A percer le front ou le cœur
Du fier ennemi qui s'avance !

Que son sang coulant à grands flots
De ses flancs cu de sa visière,
Bouillonne encor sur la poussière
En baignant les pieds des chevaux !

O Roland ! &c.

Les Provençaux passent avec raison pour les plus anciens chansonniers de l'Europe. Leurs menestrels, chanterres & troubadours, alloient chantant des couplets tendres ou plaisans, avant qu'on soupçonnât, même en Italie, ce genre de poésie & de chant.

Parmi les preuves de ce droit d'aïnesse des chansons provençales, il en est une moins connue que les autres, & qui paroît l'une des plus convaincantes. Dans un vieux traité du chant mesuré, conservé manuscrit à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, & composé par ce Francon, moine bénédictin, abbé d'*Afflighem* dans le Brabant, & appelé en France *Francon de Paris* ; on trouve cité pour exemple le premier vers d'une de ces chansons, noté à la mode du temps, avec les paroles au-dessous des notes.



Doure se-cors-aij enco-re re-tro-veis.

Francon, qui écrivoit ce traité au commencement du XII^e. siècle, ayant dès-lors cité un vers provençal mis en musique, il est clair que cet usage étoit connu des Provençaux avant cette époque. Or aucun monument aussi ancien ne nous apprend qu'il le fût des autres nations : c'est donc aux Provençaux qu'appartient la gloire de l'invention.

Les premiers airs qu'ils composèrent n'étoient qu'une sorte de chants grégoriens, ou de simples parodies des chants de l'église. A la fin d'un grand nombre de leurs chansons on trouve le premier verset ou la première parole latine de l'hymne qui leur a servi de modèle. Dans la suite, ils eurent des musiciens plus habiles qui surent moduler des airs différens de cette psalmodie.

Les françois ne tardèrent pas à les imiter, & dès le règne de Philippe Auguste, c'est-à-dire au commencement du treizième siècle, on compte un grand nombre de poètes dont les chansons, mises en musique souvent par eux-mêmes, faisoient alors les délices des Cours, & se font pour la plupart conservées manuscrites jusqu'à nos jours. Voici le nom des plus distingués de ces poètes.

ADENEZ, auteur de plusieurs romans où il inséra des chansons, étoit menestrel & Roi d'armes de Henri III, Duc de Brabant. On croit que Marie de Brabant, fille de ce Duc, & seconde femme de Philippe le hardi, eut beaucoup de part aux ouvrages d'Adenez, sur-tout aux romans de *Berthe au grand pied*, de *Cléomadès* & d'*Ogier le Danois*. Une Princesse assez modeste pour ne donner ses propres ouvrages que sous le nom d'un poète connu ! Voilà bien les mœurs du vieux temps. Combien de femmes, qui n'étoient point Princeses, ont fait depuis tout le contraire !

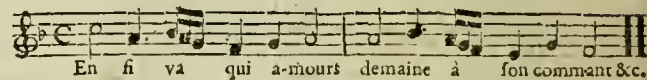
ALEXANDRE, surnommé de Paris, né à Bernay, en Normandie, acheva, sous Philippe Auguste, le roman d'*Alexandre*, commencé en 1140, par Lambert li cors, ou le court, & écrit en vers de douze syllabes. On ne fait si ce fut le nom de l'auteur ou le titre du roman qui donna aux vers de cette mesure le nom de vers alexandrins. Au milieu du poème se trouve une chanson dont le premier vers & le refrain est à-peu-près le même que celui du fabliau connu sous le nom de *Lay d'Aristote* :

Ainsi va qui amors meïne, &c.

La chanson du roman d'Alexandre dit :

Ensi va qui amors de maine à son comment ;
A qui que soit dolours, ainsi va qui amors.
As mauvaises langours ! nos biens mais non porquant.
Ensi va qui amors de maine à son comment.

L'air est noté en notes grégoriennes. Il a un caractère & un rythme plus marqué que les autres chansons de ce temps ; mais le chant en est si uniforme, que le même sert aux quatre vers, excepté que pour le second vers on répète deux fois le chant du premier hémistiche. Le voici en notes modernes.



En si va qui a-mours demaine à son comment &c.

Charles d'ANJOU, frère de Saint-Louis, gendre de Berenger, Comte de Provence, & son héritier, instruit par les poètes provençaux, cultiva lui-même avec succès la poésie. C'est à l'époque de son expédition en Italie, du séjour qu'il fit à Florence, & de sa conquête de Naples, que les Italiens commencèrent aussi, à l'imitation des troubadours dont sa Cour étoit remplie, à poétiser en langue vulgaire, & à composer sur ces poésies galantes des chants différens de ceux de l'église. Quelque temps auparavant Raimond Berenger, son beau-père, descendu en Lombardie pour visiter l'empereur Frédéric I, avoit aussi mené à sa suite plusieurs troubadours & menestrels.

Ceux-ci, à leur arrivée en Italie, avec les princes dont ils suivoient la cour, ne furent connus du peuple que sous le nom d'hommes de cour, *uomini di corte*, ou de charlatans, *ciarlatani*. Ce dernier nom, selon Muratori, vient du mot *ciarle*, manière italienne de prononcer le Charles des François, parce que ces chanteurs provençaux chantoient souvent les exploits de Charles-le-Grand ou Charlemagne (1). Les histoires de ce temps sont pleines des actions singulières de ces troubadours, de la faveur qu'ils obtenoient auprès des seigneurs & des grands d'Italie, & des présents somptueux dont leurs talens étoient récompensés.

Ce qui nous reste de Charles d'Anjou prouve qu'il avoit une imagination tendre, & un style aussi doux que l'état encore grossier de la langue pouvoit le permettre.

Li granz desis & la douce pensée
Que j'ai por vos, dame qui valez tant,
Dont la peine ne puet estre cèle
Où m'avez mis & tenu longuement,
Encor tenez in en cuer en tel torment
Dont ja n'istrai nul jor de mon vivant
(fortirai)

Se par vos non, douce dame honorée, &c.

BLONDEAU, ou BLONDIAUX de Neule, plus connu sous le nom de BLONDEL, est célèbre par son attachement pour le malheureux Richard Cœur-de-lion, roi d'Angleterre, & par le bonheur qu'il eut de délivrer ce monarque de la prison où il étoit déloyalement détenu. On a de lui environ trente *chansons* manuscrites.

Le châtelain de Couci, dont le nom rappelle une passion constante & un crime atroce, fut aussi distingué par ses talens que par sa valeur. Comme il aimoit véritablement, il y a dans les *chansons* qui nous restent de lui un ton de sentiment & de mélancolie qui les rend plus intéressantes que celles de la plupart de ses contemporains. Ceux-ci se traînoient presque tous sur les mêmes traces. Ils ne chantoient que le *renouveau*, c'est-à-dire le printemps, les fleurs, les prés; ils y mêloient quelque douce aventure avec une *bergerette*, ou quelques tendresses un peu fades à leur mie, & répétoient à-peu-près la même chose au *renouveau* suivant. Le Châtelain de Couci, qui suivoit une autre route, se moque lui-même de ces compositions uniformes, au commencement d'une de ses *chansons*.

Pour verdure, ne pour pré,
Ne pour feuille, ne pour fleur,
Nulle chanson ne m'agrée

(1) De *ciarle* est venu *charlare*, parler beaucoup, bavarder, répéter souvent la même chose.

S'il ne vient de sine amour
Mès li seignant priéour,
(Mais ceux qui seignent de prier,)
Dont ja dame n'ist amée,
(ne sera)
Ne chantent fors en pascoir,
(qu'au tems de pâques)
Lors se plaignent sans dolour.

Ce qui n'empêche pas que lui-même ne suive quelquefois la coutume établie, & que plusieurs de ses *chansons* ne commencent par le compliment d'usage au printemps. Tantôt c'est :

Moult m'est bele la douce commença
Du nouveau ters à l'entrai de païor,
Que bois & prez font de maine sembance,
Vert & vermeil, couvert d'erbe & de flor, &c.

Tantôt :

Quand voi venir le bel ranz & la fleur
Que l'erbe vers respient aval la piee;
Iers me souvient d'une douce dolour
Et du douz lieu où mes cuets tent & bée.
(Mon cœur tend à aspirer.)

Plusieurs autres, faites sans doute à la même époque de l'année, en portent pour ainsi dire l'impreinte dans les premiers vers; telles que celle-ci, qui contient ses vœux avant de partir pour la Palestine.

Li nouveau ters, & mais, & vioïere;
Etroignoz mi semont de chanter:
(M'invitez à)
Et mes s'ns cuets mi fait d'une amerete;
(Mon tendre cœur)
Si douz préient, que ne l'ot refuser.
Or me dont Dex en cele honor monter
(Dieu me permette de parvenir à cet honneur)
Que cele où j'ai uoï cuer & mon penser,
Tienne une fois entre mes bras ruer,
Ainz que j'aïlle outromer.

Il n'est pas indifférent de voir la piété de ce bon chevalier, qui avant que de partir pour aller délivrer le tombeau du fils de Dieu, demande à Dieu la grace de commettre un adultère. & de tenir *vue* entre ses bras la femme du Seigneur de Fayel.

GACE BRULÉS, que tous les anciens manuscrits appellent *Monseigneur*, étoit sans doute un Chevalier distingué, & l'aîné d'une maison illustre de champagne, car le titre de *Monseigneur* ne se donnoit alors qu'aux aînés de famille, & aux Che-

valiers de la plus grande distinction. On l'a dit, mais sans preuve, ami de Thibaut, Comte de Champagne. Ni les *chansons* du Comte, ni celles de Gace, ne font mention de cette amitié. Mais ce que prouvent évidemment près de quatre-vingt chansons qui nous restent de lui, c'est qu'il étoit un des poètes les plus aimables, & le plus pur des écrivains de son temps. Il se retira en Bretagne; on ne fait par quel motif, mais il y séjourna quelque temps, & y fut parfaitement traité par Jean I de Dreux, Comte souverain de Bretagne. Le Comte fut payé de son bon accueil par le goût que Gace lui inspira pour la poésie & la musique: il nous reste de lui une seule chanson qui suffit pour prouver qu'il étoit le digne écolier d'un si bon maître.

COLIN MUSSET, l'un de nos plus fameux jongleurs, fut protégé par le roi de Navarre, qui lui fournit les moyens de quitter la vie errante que menoient tous les ménestriers. Ses talens & les bienfaits de ce prince l'élevèrent sans doute à une fortune assez considérable, puisqu'on assure qu'il contribua de ses deniers à la construction du portail de Saint Julien des ménestriers, rue Saint-Martin; on croit même qu'il y est représenté jouant du violon ou rebec: on lui attribue plusieurs inventions, celles de la vielle, du vaudeville, & de la ronde ou chanson à danser. M. de la Borde & M. de Pauliny ne lui donnent que cette dernière. On voit dans ses chansons que son nom lui fournissoit souvent des jeux de mots par son rapport avec celui des muses.

Volez oïr la muse Musset ?

En mai fut fets un matin, &c.

Ore a Colin Musset musé,

Et sa devise à chanté.

THIBAUT IV, comte de Champagne & Roi de Navarre, fut l'un des chevaliers les plus accomplis & l'un des meilleurs Poètes de son temps; il avoit tous les avantages de la naissance, de la valeur, des graces du corps & des talens de l'esprit; on connoit sa passion pour la reine Blanche, femme de Louis VIII, & mère de Saint-Louis; les rigueurs qu'il éprouva, même après la mort de Louis VIII; sa jalousie contre le cardinal de Saint-Ange, qui passoit pour être mieux que lui dans les bonnes graces de la reine, devenue régente; ses démêlés avec le Cour de France, & son expédition en Palestine, aussi infructueuse que toutes celles du même genre; tous ces événemens, quoique consignés dans l'histoire, laisseroient la postérité fort indifférente sur le compte de Thibault, si l'on n'avoit dans ses poésies des preuves de la délicatesse de son esprit & de son goût pour un art qui adoucissoit les horreurs de ces temps de barbarie.

Les airs de toutes ces chansons paroissent avoir peu différé du simple *plain-chant*. Ils sont écrits en notes carrées, & seulement sur quatre lignes, comme le chant de l'église, sur la seule clef de

C, & sans aucun signe de mesure. Le mouvement & les embellissemens de l'air dépendoient de l'habileté du chanteur; ce ne fut que vers la fin du règne de Saint-Louis qu'on ajouta une cinquième ligne à la portée.

Ce qu'il y a de singulier c'est que cet art au lieu de faire des progrès après le XIII^e siècle, fut moins heureusement cultivé dans les deux suivans. Jean *Froissart*, chanoine de la collégiale de Chimay, historien & poète; Guillaume *Machau*, valet-de-chambre de Philippe le Bel, ensuite secrétaire du roi Jean, & de Charles V, enfin le *duc d'Orléans*, père de Louis XII, firent les seuls qui soutinrent la réputation chansonnière de la France.

Mais elle se releva dans le XVI^e, & il seroit aussi long qu'inutile de donner ici une notice même abrégée de ceux de nos poètes qui depuis cette époque ont excellé dans ce genre aimable, jusqu'au temps des Panard, des Favart, des Lattaignant & des Collé. On a un grand nombre de recueils de ces poésies faciles, qu'on peut appeler la fleur de l'esprit François; mais aucun peut-être n'est fait avec un goût assez sévère.

Ce qui nuit sur-tout aujourd'hui au plaisir que pourroient nous faire les chansons des deux derniers siècles, ce sont les airs gothiques sur lesquels elles étoient composées, & que nos oreilles devenues plus difficiles trouvent insupportables. Notre goût pour la chanson a diminué à mesure que nous avons acquis celui de la vraie musique. Il ne seroit pas indigne d'un musicien habile de refaire le chansonnier François, & de rendre aux productions agréables dont il est rempli la vie que des airs fustonnés leur ont fait perdre.

Cette entreprise ne seroit pas aussi facile qu'elle peut le paroître d'abord. Le cercle de la chanson étant très-borné, les modulations très-simples, la variété nécessaire entre les airs, la propriété d'expression indispensable dans chacun, il faudroit un génie très-fertile pour trouver des chants nouveaux qui remplissent toutes ces conditions.

Une mode existoit parmi nous, qui a été en honneur chez presque tous les peuples anciens & modernes, c'est de chanter dans les repas: cette mode est abolie. Ceux qui aiment la musique & ceux qui ne l'aiment pas s'en félicitent également; ils ont tort ou raison, selon qu'ils pensent à l'usage en lui-même ou à l'abus qu'on en avoit fait. Dans l'origine, ceux des convives qui avoient de la voix chantoient des couplets tendres, galans, ou consacrés au vin & à la joie. Les airs simples, bons pour le temps, laissoient toute l'attention se porter sur les paroles, qui étant toujours assorties avec la situation d'esprit de presque tous les auditeurs, occupés de bonne chère & de galanterie, étoient écoutées souvent avec intérêt & toujours avec plaisir; c'étoit à qui meubleroit sa mémoire des productions faciles de ces poètes voluptueux, Cha;

pelle, Chaulieu, Coulanges, Lafare, Saint-Aulaire-Ferrand, &c. pour s'en faire honneur dans l'occafion. Ils eurent de dignes fuccesseurs au commencement de ce fiècle. La régence, & la moitié du règne de Louis XV virent éclore un affez grand nombre de chanfonniers aimables, dont les couplets continuèrent d'être de mise dans les foupers de la meilleure compagnie.

C'est vers le milieu de ce règne que le goût pour la mufique italienne commença de percer en France. A l'imitation des opéras bouffons d'Italie, MM. Duni, Philidor & Monfigni compofèrent des opéras comiques où ils prouvèrent que notre langue, fans être auffi muficale que l'italienne, pouvoit cependant fe plier aux formes d'un chant régulier. Quelques airs tendres, & d'une mélodie agréable répandus dans leurs premiers ouvrages, furent bientôt dans la bouche de tout le monde. Ils paflèrent ainfi du théâtre à la table, où l'amour de la nouveauté les appella d'abord, & où ils fe foutinrent par la prétention au bon goût de chant qui devint alors générale. A mefure que ces compofiteurs & ceux qui rivalifèrent enfuite avec eux avançaient dans leur carrière, & donnoient de nouveaux opéras, leurs airs continuoient de fe répandre; ils bannirent enfin prefque totalement les chanfons; & toute perfonne bien élevée, preflee de payer à table fon tribut à l'ufage qui fubfiftoit encore, auroit cru déroger fi elle n'avoit régalaé les convives des airs les plus tendres & fouvent même les plus triftes. On fait ce qu'étoient pour la plupart les paroles de ces airs; les détacher ainfi de leur fuation théâtrale, n'étoit pas le moyen de les faire valoir. L'ennui ne tarda pas à fe gliffer parmi les applaudiffemens qu'on donnoit à ces preuves d'une belle éducation; l'on ne voulut point revenir fur fes pas & rappeler les chanfons gaies, tendres ou naïves qui avoient charmé nos pères, & dont à la vérité la mufique ne pouvoit plus reparoitre fans défavantage; on trouva plus fimple & plus expéditif de bannir entièrement le chant de nos repas, & de le renvoyer au théâtre & aux concerts.

Nous ignorons fi un choix de nos chanfons les plus agréables, remis en mufique moderne, pourroit rappeler cette coutume qui avoit fans doute fes avantages, puifque nous l'avons entendu regretter par beaucoup de gens qui fe connoiffoient en plaifirs. Nous n'entreprendrions point d'examiner fi leurs regrets font fondés ou injuftes, ni fi dégouté des chanfons & du chant, on a bien fait d'appeller, comme on le faifoit au commencement de ce règne, des bouffons nommés plaifans, pour égayer la fin des repas de leur gaieté fuppléée; ni enfin fi l'on a pris le bon parti en ne fe mettant plus que peu d'inftants à table, en mangeant à la hâte, & fe hâtant de fuir l'ennui de la table pour l'aller trouver au fallon.

(M. Ginguené).

CHANSONS DE GESTES. Les chanfons de gestes, diftinguées des chanfons ordinaires, font probablement ce qu'Albéric appelle *Heroica Caruilena*, c'est à-dire, celles qui célébroient les gestes & actions des preux chevaliers, foit fabuleux, foit véritables. De ce nombre étoit la chanfon de Rolland; elle n'est point parvenue jufqu'à nous. Mabillon en a publié une en ancien langage Teuton, qui fut faite fur Louis III, à l'occafion d'une victoire que ce prince remporta en 881, fur les Normands, & qui a de grandes beautés. J'en ai trouvé plufieurs autres du même genre chez nos poètes, & en particulier une fur la victoire de Saint-Louis à Taillebourg.

On voit par ce que dit le père Ménétrier, qu'il y avoit des romans qui n'étoient que contés, (car Flore & Blanchefleur est un roman,) mais on voit auffi, & je pourrois en donner d'autres preuves, qu'il y en avoit qu'on chantoit. Or, maintenant qu'étoit ce chant dont on ne trouve aucun monument dans les manufcrits? Est-il vraifemblable qu'on ait jamais pu fe réfoudre à mettre en mufique & entreprendre de chanter des ouvrages dont les plus courts ont deux ou trois milliers de vers? Sur ces difficultés voici ma conjecture. L'auteur de Gérard de Rouffillon dit au commencement de fon roman qu'il l'a fait fur le modèle de la chanfon d'Antioche, & que fes vers ont la même mefure. Cela veut dire, felon moi, que fon poème peut fe divifer par couplets comme cette chanfon, & fes couplets fe chanter de même. Ainfi quand on demandoit à un ménétrier *Gerard de Rouffillon*, il choififfoit (comme autrefois les Rapsodes grecs,) un morceau particulier, une aventure, un combat; & le chantoit fur l'air de la prière d'Antioche. C'étoit probablement la même chofe pour les autres romans chantés; & fans doute chacun avoit, par fa coupe particulière, un air qui lui pouvoit convenir, &c. (Extrait des fabliaux de M. le Grand.)

CHANSONNETTE, *f. f.* petite chanfon. M. de Caftillon prétend qu'on le dit en particulier des chanfons tendres: je ne vois pas pourquoi; il me femble au contraire que le diminutif *chanfonnette* convient mieux à des chanfons gaies, & dont le fujet est léger. Les airs des *chanfonnettes* doivent être faciles, piquants, & fur-tout naturels: la recherche y est infupportable. Le véritable talent pour ces petits ouvrages confifte à trouver un chant qui ne foit point commun, & que néanmoins l'oreille & la voix puiffent faifir facilement. C'est ce qui manque aux *chanfonnettes* de J. J. Rouffeau, dont la mélodie a le défaut d'être en même temps commune & baroque. On a lieu d'en être furpris de la part d'un homme qui avoit trouvé dans le Devin du Village des chants fi fimples, fi naifs & fi vrais.

Les Italiens donnent le titre de *chanfonnettes*, *canzonette*, à ce que nous appellons chanfons,

de quelcun genre qu'elles soient, pour les distinguer des *cançons*, qui sont des espèces de poèmes assez longs, sur lesquels, dit Brossard, on fait de la musique à peu-près du même style que la cantate. (V. *cantate*.) La forme & le caractère des *canzonette* varient suivant les pays. Les *canzonette napoletane* ont presque toujours deux reprises qu'on chante chacune deux fois; les *canzonette siciliane* sont des espèces de giges dont la mesure est presque toujours ou $\frac{12}{8}$ ou $\frac{6}{8}$. Elles sont toutes ordinairement en rondeaux.

(M. Framery).

CHANSONNIER, IERE. *f. m. & f.*, celui ou celle qui fait les paroles des chansons. On ne le dit point du musicien, dit M. de Castilhon: cela vient sans doute de ce que la plupart des chansons se font sur des peñs airs déjà connus, & qu'on fait une chanson d'un air qui n'avoit pas cette destination primitive. Les derniers *chansonniers*, les plus aimables & les plus piquants de ce siècle, étoient MM. Laujon & Collé. La muse chansonnière de l'*Attaignant* n'étoit pas toujours heureuse dans le choix de ses sujets.

(M. Framery).

CHANT. *f. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique, & rendre par les touches de notre clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson & calculer les intervalles de quelque manière que ce soit.

Il est très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le *chant*. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodart a fait des observations anatomiques, à la faveur desquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes situations du larynx, la cause de ces deux sortes de voix. Mais je ne fais si ces observations, ou les conséquences qu'il en tire, sont bien certaines. (Voyez *l'oix*.) Il semble ne manquer aux sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant*: il paroît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne sont pas partie de nos systèmes de musique, & qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne sont pas proprement du *chant* pour nous.

Le *chant* ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix sans permanence, des mugissements sourds que le besoin leur arrache. Je douterois que le figu-

Pereyre, avec tout son talent, pût jamais tirer d'eux aucun *chant* musical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expressions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de sonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *chant* mélodieux & appréciable n'est qu'une imitation paisible & artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée; on crie & l'on se plaint sans chanter: mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le *chant*.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée & de la succession des sons, celle d'où dépend toute l'expression, & à laquelle tout le reste est subordonné. (Voyez *Musique*, *Melodie*.) Les *chants* agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *chants* gracieux. Il y a dans chaque nation des tours de *chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le public les rebute toujours. Inventer des *chants* nouveaux appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *chants* appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *chant* se dit seulement de la musique vocale; & dans celle qui est mêlée de symphonie, on appelle parties de *chant* celles qui sont destinées pour les voix.

(J. J. Rousseau.)

Le *chant* est l'une des deux premières expressions du sentiment données par la nature.

C'est par les différens sons de la voix que les hommes ont dû exprimer d'abord leurs différentes sensations. La nature leur donna les sons de la voix pour peindre à l'extérieur les sentimens de douleur, de joie, de plaisir, dont ils étoient intérieurement affectés, ainsi que les desirs & les besoins dont ils étoient pressés. La formation des mots succéda à ce premier langage. L'un fut l'ouvrage de l'instinct, l'autre fut une suite des opérations de l'esprit. Tels on voit les enfans exprimer par des sons vifs ou tendres, gais ou tristes, les différentes situations de leur ame. Cette espèce de langage, qui est de tous les pays, est aussi entendu par tous les hommes, parce qu'il est celui de la nature. Lorsque les enfans viennent à exprimer leurs sensations par des mots, ils ne sont entendus que des gens d'une même langue, parce que les mots sont de convention, & que chaque société ou peuple a fait sur ce point des conventions particulières.

Ce *chant* naturel, dont on vient de parler, s'unit dans tous les pays avec les mots; mais il perd

alors une partie de sa force : le mot peignant seul l'affection qu'on veut exprimer, l'inflexion devient par-là moins nécessaire ; & il semble que sur ce point, comme en beaucoup d'autres, la nature se repose lorsque l'art agit. On appelle ce *chant accent* ; il est plus ou moins marqué, selon les climats ; il est presque insensible dans les tempérés, & on pourroit aisément noter comme une *chanson* celui des différens pays méridionaux ; il prend toujours la teinte, si on peut parler ainsi, du tempérament des diverses nations. (Voyez *Accent*.)

Lorsque les mots furent trouvés, les hommes, qui avoient déjà le *chant*, s'en servirent pour exprimer d'une façon plus marquée le plaisir & la joie. Ces sentimens, qui remuent & agitent l'ame d'une manière vive, dûrent nécessairement se peindre dans le *chant* avec plus de vivacité que les sensations ordinaires ; delà cette différence que l'on trouve entre le *chant* du langage commun & le *chant* musical.

Les règles suivirent long-tems après, & on réduisit en art ce qui avoit été d'abord donné par la nature ; car rien n'est plus naturel à l'homme que le *chant*, même musical : c'est un soulagement qu'une espèce d'instinct lui suggère pour adoucir les peines, les ennuis, les travaux de la vie. Le voyageur dans une longue route, le laboureur au milieu des champs, le matelot sur la mer, le berger en gardant ses troupeaux, l'artisan dans son atelier, chantant tous comme machinalement, & l'ennui, la fatigue, sont suspendus ou disparaissent.

Le *chant*, consacré par la nature pour nous distraire de nos peines ou pour adoucir le sentiment de nos fatigues, & trouvé pour exprimer la joie, servit bientôt après pour célébrer les actions de grâces que les hommes rendirent à la divinité : & une fois établi pour cet usage, il passa rapidement dans les fêtes publiques, dans les triomphes & dans les festins ; &c. La reconnaissance l'avoit employé pour rendre hommage à l'Être suprême ; la flatterie le fit servir à la louange des chefs des nations, & l'amour à l'expression de la tendresse. Voilà les différentes sources de la musique & de la poésie. Les noms de *poète* & de *musicien* furent long-tems communs à tous ceux qui chantaient, & à tous ceux qui firent des vers.

On trouve l'usage du *chant* dans l'antiquité la plus reculée. Enos commença le premier à chanter les louanges de Dieu, *Genese* 4 ; & Laban se plaint à Jacob, son gendre, de ce qu'il lui avoit comme enlevé ses filles, sans lui laisser la consolation de les accompagner au son des *chansons* & des instrumens, *Gen.* 31.

Il est naturel de croire que le *chant* des oiseaux, les sons différens de la voix des animaux, les bruits divers excités dans l'air par les vents, l'agitation des feuilles des arbres, le murmure des eaux servirent

de modele pour régler les différens tons de la voix. Les sons étoient dans l'homme : il entendit chanter ; il fut frappé par des bruits ; toutes les sensations & son instinct le portèrent à l'imitation. Les concerts de voix furent donc les premiers. Ceux des instrumens ne vinrent qu'ensuite, & ils furent une seconde imitation ; car, dans tous les instrumens connus, c'est la voix qu'on a voulu imiter. Nous en devons l'invention à Jubal, fils de Lamech : *Ipse fuit pater canentium citharâ & organo: Gen. 4.* Dès que le premier pas est fait dans les découvertes utiles ou agréables, la route s'élargit & devient aisée. Un instrument trouvé une fois a dû fournir l'idée de mille autres.

Parmi les Juifs, le cantique chanté par Moïse & les enfans d'Israël, après le passage de la mer Rouge, est la plus ancienne composition en *chant* qu'on connoisse.

Dans l'Égypte & dans la Grèce, les premiers *chans* connus furent des vers en l'honneur des dieux, chantés par les poètes eux-mêmes. Bientôt adoptés par les prêtres, ils passèrent jusqu'aux peuples, & delà prirent naissance les concerts & les chœurs de musique. (Voyez *Chœurs & Concert.*)

Les Grecs n'eurent point de poésie qui ne fût chantée ; la lyrique se chantoit avec un accompagnement d'instrumens ; ce qui la fit nommer *mélodique*. Le *chant* de la poésie épique & dramatique étoit moins chargé d'inflexions, mais il n'en étoit pas moins un vrai *chant* ; & lorsqu'on examine avec attention tout ce qu'ont écrit les anciens sur leurs poésies, on ne peut pas révoquer en doute cette vérité. (Voyez *Opéra.*) C'est donc au propre qu'il faut prendre ce qu'Homere, Hésiode, &c. ont dit au commencement de leurs poemes. L'un invite sa muse à chanter la fureur d'Achille ; l'autre va chanter les muses elle-mêmes, parce que leurs ouvrages n'étoient faits que pour être chantés. Cette expression n'est devenue *figure* que chez les Latins, & depuis parmi nous.

En effet, les Latins ne chantèrent point leurs poésies ; à la réserve de quelques odes & de leurs tragédies, tout le reste fut récité. César disoit à un poète de son tems qui lui faisoit la lecture de quelqu'un de ses ouvrages : *Vous chantez mal si vous prétendez chanter ; & si vous prétendez lire, vous lisez mal, vous chantez.*

Les inflexions de la voix des animaux sont un vrai *chant* formé de tons divers, d'intervalles, &c. & il est plus ou moins mélodieux, selon le plus ou moins d'agrément que la nature a donné à leur organe. Au rapport de Juan Christoval Calvente, (qui a fait une relation du voyage de Philippe II, roi d'Espagne, de Madrid à Bruxelles, qu'on va traduire ici mot à mot) dans une procession solennelle qui se fit dans cette capitale des Pays-Bas en l'année 1549, pendant l'octave de l'Ascension ;

sur les pas de l'archange S. Michel, couvert d'armes brillantes, portant d'une main une épée, & une balance de l'autre, marchoit un chariot sur lequel on voyoit un ours qui touchoit un orgue; il n'étoit point composé de tuyaux comme tous les autres, mais de plusieurs chais enfermés séparément dans des caisses étroites, dans lesquelles ils ne pouvoient se remuer: leurs queues sortoient en haut, elles étoient liées par des cordons attachés au registre; ainsi, à mesure que l'ours pressoit les touches, il faisoit lever ces cordons, tiroit les queues des chais, & leur faisoit miauler des tailles, des dessus & des basses, selon les airs qu'il vouloit exécuter. L'arrangement étoit fait de manière qu'il n'y eût point un faux ton dans l'exécution: *y hasten cofus aullidos altos y baxos una musica ben entonada, che era cosa nueva y mucho de ver.* Des singes, des ours, des loups, des cerfs, &c. danfoient sur un théâtre porté dans un char au son de cet orgue bizarre: *una gratiosa danza de monos, ossos, lobos, ciervos, y otros animales salvajes dançando de laute y de tras de una granjaula che en un carro tirava un quartago.* (Voyez Danse.)

On a entendu de nos jours un chœur très-harmonieux, qui peint le coassement des grenouilles, & une imitation des différens cris des oiseaux à l'aspect de l'oiseau de proie, qui forme dans *Platée* un morceau de musique du plus grand genre. (Voyez Ballet & Opéra.)

Le chant naturel variant, dans chaque nation, selon les divers caractères des peuples & la température différente des climats, il étoit indispensable que le chant musical, dont on a fait un art long-tems après que les langues ont été trouvées, suivit ces mêmes différences; d'autant mieux que les mots qui forment ces mêmes langues, n'étant que l'expression des sensations, ont dû nécessairement être plus ou moins forts, doux, lourds, légers, &c. selon que les peuples qui les ont formés ont été diversément affectés, & que leurs organes ont été plus ou moins déliés, roides ou flexibles. En parlant de ce point, qui paroît incontestable, il est aisé de concilier les différences qu'on trouve dans la musique vocale des diverses nations. Ainsi disputer sur cet article, & prétendre, par exemple, que le chant italien n'est point dans la nature, parce que plusieurs traits de ce chant paroissent étrangers à l'oreille, c'est comme si l'on disoit que la langue italienne n'est point dans la nature, ou qu'un Italien a tort de parler sa langue. (Voyez Chantre, Exécution, Opéra.)

Les instrumens, d'ailleurs, n'ayant été inventés que pour imiter les sons de la voix, il s'en suit aussi que la musique instrumentale des différentes nations doit avoir nécessairement quelque air du pays où elle est composée: mais il en est de cette espèce de production de l'art, comme de toutes les autres de la nature. Une vraiment belle femme, de quelque nation qu'elle soit, le doit paroître dans tous les pays où elle se trouve; parce que les

belles proportions ne sont point arbitraires. Un concerto bien harmonieux, d'un excellent maître d'Italie, un air de violon, une ouverture bien dessinée, un grand chœur de M. Rameau, le *venite*, *exultemus* de M. Mondonville, doivent de même affecter tous ceux qui les entendent. Le plus ou le moins d'impression que produisent, & la belle femme de tous les pays, & la bonne musique de toutes les nations, ne vient jamais que de la conformation heureuse ou malheureuse des organes de ceux qui voyent & de ceux qui entendent.

(Cahufac.)

CHANT. Dans un essai sur l'expression en musique; ouvrage rempli d'observations fines & justes, il est dit: « Ce n'est pas la vérité, mais une ressemblance » embellie que nous demandons aux arts; c'est à » nous donner mieux que la nature, que l'art s'en » gage en imitant: tous les arts font pour cela » une espèce de pacte avec l'ame & les sens qu'ils » affectent; ce pacte consiste à demander des » licences, & à promettre des plaisirs qu'ils ne » donneroient pas sans ces licences heureuses ».

La poésie demande à parler en vers, en images; & d'un ton plus élevé que la nature.

La peinture demande aussi à élever le ton de la couleur, & à corriger ses modeles.

La musique prend des licences pareilles; elle demande à cadencer sa marche, à arrondir ses périodes, à soutenir, à fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'est certainement pas dans la nature; cela, sans doute, altere la vérité de l'imitation, mais en augmente la beauté, & donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original.

Homere, le Guide, Pergolèse, font éprouver à l'ame des sentimens délicieux que la nature seule n'auroit jamais fait naître; ils sont les modeles de l'art. L'art consiste donc à nous donner mieux que la nature.

On ne trouve pas dans la nature des airs mesurés, des chants suivis & périodiques, des accompagnemens subordonnés à ces chants; mais on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile, ni l'Apollon du Belvedere; l'art peut donc altérer la nature pour l'embellir.

Rien ne ressemble tant au chant du rossignol que les sons de ce petit chalumeau que les enfans remplissent d'eau, & que leur souffle fait gazouiller: quel plaisir nous fait cette imitation? Aucun, ou tout au plus celui de la surprise. Mais qu'on entende une voix légère & une symphonie agréable, qui expriment (moins fidèlement sans doute) le chant du même rossignol, l'oreille & l'ame font dans le ravissement; c'est que les arts font quelque chose de plus que l'imitation exacte de la nature.

Il y a des momens où la nature toute simple a tout le charme que l'imitation peut avoir: telle mère ou telle amante se plaint naturellement avec

des

Ces sons de voix si tendres, que la musique pourroit être touchante, en se contentant de saisir & de répéter ses plaintes : mais la nature n'est pas toujours également belle ; la véritable Bérénice a dû laisser échapper des cris désagréables à l'oreille. La musique, comme la peinture ; en choisissant les expressions les plus belles de la douleur, & en écartant toutes celles qui pourroient blesser les organes, embellira donc la nature, & nous donnera des plaisirs plus grands. Chacun des traits de la Vénus de Médicis a existé dans la nature, l'ensemble n'a jamais existé : de même un bel air pathétique est la collection d'une multitude d'accens échappés à des ames sensibles. Le sculpteur & le musicien réunissent ces traits dispersés sous une forme qui leur donne de l'ensemble & de l'unité ; & , par cet artifice, ils nous font éprouver des plaisirs que la nature & la vérité ne nous auroient jamais donnés.

Voilà sur quoi se fonde la licence du *chant*, & pourquoi il a été permis d'associer la parole avec la musique.

Or, cette espèce de prestige ne s'opère que de concert avec la poésie. Le drame lyrique doit donner lieu à une expression vive, mélodieuse & variée, tantôt passionnée à l'excès, tantôt plus tranquille & plus douce, & susceptible tour-à-tour de tous les accens & de toutes les modulations qui peuvent toucher l'ame & flatter l'oreille. Si une passion trop violente & trop douloureuse y régnoit sans relâche, l'expression musicale ne seroit qu'une suite de gémissemens & de cris ; si la couleur en étoit continuellement sombre, l'expression seroit tristement monotone & sombre comme elle ; s'il n'y régnoit que des sentimens doux & foibles, l'expression seroit sans chaleur & sans force ; elle n'auroit aucun relief.

C'est donc le mélange des ombres & des lumières qui fait le charme & la magie d'un poëme destiné à être mis en chant ; ce doit être l'esquisse d'un tableau : le poëte le compose, le musicien l'achève. C'est au premier à ménager à l'autre les passages du clair-obscur ; mais ces passages ne doivent être ni trop fréquens, ni trop rapides : on s'est trompé, lorsque pour éviter la monotonie, ou pour augmenter les effets, on a cru devoir passer brusquement & sans cesse du blanc au noir. Un mélange continuel de couleurs tranchantes fatigue l'imagination comme les yeux. L'art d'éviter ce papillotage est d'observer les gradations, & , par des nuances légères, de joindre l'harmonie à la variété : c'est à quoi se prête tout naturellement le système de l'opéra François, & à quoi répugne absolument le système de l'opéra Italien. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le sujet de Régulus avec celui d'Arande. *Voyez lyrique.*

Depuis que l'on s'occupe en France à perfectionner la musique, la théorie du *chant* a été discutée par des gens d'esprit & de goût, & leur objet

Musique. Tome I.

commun a été d'examiner si le *chant* Italien pouvoit ou devoit être appliqué à la langue française. L'un des premiers qui ont examiné cette question a cru la décider en assurant que non-seulement les François n'avoient point de musique mais que leur langue n'en auroit jamais. On eût qu'il vient d'avouer son erreur ; il y a long-temps que cet aveu auroit dû lui échapper. Nombre d'essais en divers genres ont prouvé, par les faits & par des faits multipliés, que ni la syntaxe, ni la prosodie, ni les élémens de notre langue, ni son génie n'étoient incompatibles avec une bonne musique.

Nous avons depuis quelques années des airs brillans & légers, des airs comiques, d'un caractère très-fin, très-vif & très-piquant, des airs gracieux & tendres, des airs touchans & d'un pathétique assez fort ; & , dans ces airs, la langue & la musique sont aussi à leur aise que dans le *chant* Italien. Il faut avouer cependant que les syncopes, les prolations & les inversions de mots que l'Italian permet plus aisément que notre langue, peut-être aussi un retour plus fréquent des voyelles les plus sonores, donnent au *chant* Italien plus de jeu & plus de brillant que le *chant* François n'en peut avoir : mais avec ce désavantage, il est possible encore d'avoir une bonne musique. Dans cette langue, dont on dit tant de mal, Racine & Quinault ont fait des vers aussi mélodieux que l'Arioste & que Métastase. Un Musicien homme de génie, & un poëte homme de goût en vaincront de même les difficultés, s'ils veulent s'en donner la peine.

Mais l'homme de lettres qui a pris la défense de notre langue contre celui qui vouloit lui interdire l'espérance même d'avoir une musique a été trop loin, ce me semble, en avançant que la musique est indépendante des langues. « Comment, dit-il, « fait-on dépendre ce qui chante toujours de ce « qui ne chante jamais ? »

Et quelle est la langue qui ne chante pas, dès que l'expression s'anime & peint les mouvemens de l'ame ?

« Je ne conçois pas, ajoute-t-il, la différence « essentielle qu'on voudroit établir entre le *chant* « vocal & l'instrumental. Quoi ! celui-ci émaneroit « des seules loix de l'harmonie & de la mélodie ; « & l'autre, dépendant des inflexions de la parole, « en seroit une imitation ? C'est créer deux arts au « lieu d'un. »

Ce n'est qu'un art, mais dont l'imitation est tantôt plus vague, & tantôt plus déterminée. Il en est de la musique comme de la danse ; celle-ci n'est souvent qu'un développement de toutes les grâces dont le corps humain est susceptible dans ses pas, ses mouvemens, ses attitudes, en un mot, dans son action de tel ou tel caractère, comme la gaieté, la mélancolie, la volupté, &c. mais souvent aussi la danse est pantomime & se propose l'imitation précise & propre d'un personnage & de son action ; il en est de même du *chant*.

Que la musique instrumentale flatte l'oreille, sans présenter à l'ame aucune image distincte, aucun sentiment décidé; & qu'à travers le usage d'une expression légère & confuse, elle laisse imaginer & sentir à chacun ce qu'il veut, selon le caractère & la situation de son ame; c'en est assez. Mais on demande à la musique vocale une imitation plus fidelle ou de l'image, ou du sentiment que la poésie lui donne à peindre; & alors il n'est pas vrai de dire que la musique soit indépendante de la langue, puisqu'en s'éloignant trop des inflexions naturelles, surtout en les contrariant, elle n'auroit plus d'expression.

Les inflexions de la langue ne sont pas toutes appréciables, mais elles sont toutes sensibles; & l'oreille s'apperçoit très-bien si le *chant* les imite, ou s'il en est trop éloigné.

La musique n'observe de l'accent prosodique que la durée relative des syllabes; & peu lui importe, sans doute, qu'une syllabe soit plus ou moins longue, ou qu'elle soit plus ou moins brève, c'est-à-dire, qu'elle soit susceptible de lenteur ou de rapidité; dès que la voix peut se reposer deux temps de suite sur un son, il lui est permis, dans toutes les langues, de s'y reposer tant que la mesure l'exige: mais l'accent oratoire est un guide que la musique ne doit jamais abandonner, parce qu'il est lui-même la musique naturelle de la parole, c'est-à-dire, le système des intonations & des inflexions, qui, dans chaque langue, caractérisent & distinguent toutes les affections & tous les mouvemens de l'ame. La plainte, la menace, la crainte, le desir, l'inquiétude, la surprise, l'amour, la joie & la douleur, toutes les passions enfin, tous leurs degrés, toutes leurs nuances, les intentions même de l'esprit & les modes de la pensée, comme la dissimulation, l'ironie, le badinage, ont leur expression naturelle, non-seulement dans la parole, mais dans les accens de la voix. Aux paroles qui expriment telle ou telle passion de l'ame, telle ou telle intention de l'esprit, à tacher un accent contraire à celui que la nature ou que l'habitude y attache, ce seroit donc ôter à l'expression son caractère & son effet. Or, il est certain que l'accent oratoire a, d'une langue à l'autre, des différences si marquées, qu'une Angloise ou un Italien qui réciteroit, sur le théâtre françois le rôle de Zaïre ou celui d'Orosmane, avec les accens de sa langue les plus touchans & les plus vrais, nous seroit rire au lieu de nous faire pleurer.

Si notre langue est musicale, ce n'est donc point parce que toutes les langues sont indifférentes à la musique, mais parce qu'elle a réellement de la mélodie & du nombre, & que ses inflexions naturelles sont assez sensibles pour servir de modèle aux inflexions du *chant*.

L'homme de lettres dont nous parlons a donc pu donner dans un excès; mais un homme de lettres non moins éclairé a donné dans l'excès

contraire. » Je vous félicite, nous dit-il, dans un
 » *Traité du Mello-drame*, d'avoir abandonné vos
 » vieilles psalmodies, pour vous faire initier dans
 » la bonne musique, dont les Pergolèse, les
 » Galuppi vous ont facilité l'accès; mais je ne
 » puis m'empêcher de vous plaindre d'avoir poussé
 » l'enthousiasme jusqu'à prendre vos maîtres pour
 » modèles. Oui, sans doute, la musique italienne
 » est belle & touchante; elle connoît seule toute
 » la puissance de l'harmonie & de la mélodie; sa
 » marche, ses moyens, ses formes habituelles
 » sont très-propres à lui donner tout le charme
 » dont elle est susceptible; simple & précisée dans
 » le récit ordinaire, hardie & pittoresque dans le
 » récit obligé; mélodieuse, périodique, cadencée,
 » une enfin dans l'air, elle nous offre des procédés
 » méthodiques & fondés sur sa propre nature;
 » mais tout cela, qu'est-ce en dernière analyse? De
 » la musique, un concert. Que si vous transportez
 » sur un théâtre toutes ces formules nouvelles;
 » si vous voulez les employer pour faire mieux
 » qu'un drame ordinaire, pour exagérer dans votre
 » ame toutes les impressions que la scène, que la
 » déclamation simple ont coutume de lui faire
 » éprouver, vous verrez que votre art sera contra-
 » dictoire à votre objet, & vos moyens à votre fin.»

Voici donc quel est son système. « Il y a deux
 » sortes de musiques, une musique simple & une
 » musique composée; une musique qui chante
 » & une musique qui peint; ou, si l'on veut,
 » une musique de concert & une musique de
 » théâtre. Pour la musique de concert, choi-
 » sissez de beaux motifs; suivez bien vos *chants*;
 » phrasez-les exactement, & rendez-les périodi-
 » ques; rien ne fera meilleur. Mais pour la mu-
 » sique de théâtre, n'ayons égard qu'aux paroles,
 » & contentons nous d'en renforcer l'expression
 » par toutes les puissances de notre art. Ici j'ou-
 » ble tous les principes analogiques auxquels
 » j'avoue que la musique est redevable de ses plus
 » grands effets. Je ne m'embarrasse plus des for-
 » mes du récit, ni de celles que vous donnez à
 » l'air; je néglige enfin toute idée de rythme
 » & de proportion; je ne veux qu'exprimer cha-
 » que pensée, que rendre avec exactitude tout
 » ce que je voudrai peindre; je quitte rai mes
 » motifs, je les multiplierai, je les ironquerais, je
 » mêlerai l'air & le récit, je changerai les rhyth-
 » mes, je multiplierai les phrases, mais je saurai
 » bien vous en dédommager.»

Et nous dédommageriez-vous de la vérité simple, énergique & inimitable d'une déclamation naturelle? Noterez-vous les accens de la voix de Mérope, les sanglots, les cris déchirans de la voix d'une Dumefnil? Dédommageriez-vous la tragédie de l'espèce de mutilation à laquelle elle est condamnée, pour épargner à la musique les gradations, les développemens dont celle-ci est ennemie? Nous dédommageriez-vous des pensées approfondies que le poète s'est interdites, par la

raison que leur caractère tranquille & grave, de majesté, de force & d'élevation, sans aucun mouvement rapide & varié, n'étoit pas favorable au *chant*? Où sera la compensation de toutes les beautés qu'on aura sacrifiées à la musique? Une déclamation romue, ou le rythme & la période seront tronqués à chaque instant; une déclamation extrêmement de traits de *chant* brisés, mutilés, avortés; une déclamation qui n'aura ni la vérité de la nature ni aucun des agrémens de l'art, vaut-elle bien ces sacrifices?

L'expression en sera pathétique dans les momens de force; mais dans les intervalles où la chaleur de la passion nous abandonnera, quelle monotonie & quelle insipide langueur! Et, dans les momens même les plus passionnés, oubliez-vous que la vérité dont vous voulez être l'esclave vous interdit encore plus l'harmonie que la mélodie, & que l'accompagnement est une licence plus hardie & moins vraisemblable que le tour symétrique des *chans* phrases & arrondis?

Mais cédons la parole à l'auteur de l'*Essai sur l'Union de la poésie & de la musique*. « S'il est, dir-il, en répondant au sévère auteur du *Mélo-drame*; » s'il est de l'essence de la musique d'être mélodieuse; si les formes de cette musique, qu'il vous plaît d'appeler *musique de concert*, sont les plus belles que l'art puisse vous présenter; si cette musique de concert m'arrache des larmes, me ravit me transporte, m'enchanté, en exprimant des passions dans la manière qui lui est propre, c'est à dire, sans que l'expression nuise au *chant*, sans que la musique cesse d'être de la musique, pourquoi l'interdire au théâtre? Est-ce pour avoir une déclamation plus vraie que vous renoncez aux agrémens du *chant*? Si c'est là votre objet, vous êtes averti que la comédie française est très-bien placée aux Tuileries; qu'on y joue tous les jours les pièces des trois grands tragiques; & que c'est là qu'il faut aller, plutôt qu'à l'opéra, pour être fortement ému. » (Voyez *Air, Duo, Récitatif*.) (M. Marmontel.)

CHANT. Lorsqu'on dit: il y a de beaux *chans*, des *chans* biens neufs dans tel opéra; le *chant* de tel air est délicieux; tel maître est le Dieu du *chant*, &c. il n'est pas certain que l'on entende toujours ce qu'on dit. Le mot *chant* prend diverses acceptions, suivant les personnes qui le prononcent, & il y en a peu qui se soient donné la peine de se rendre compte du sens qu'elles y attachent.

Le *chant* paroît être, & il est en effet, un don de la nature; mais comme dans les ouvrages de l'art, c'est aux loix & aux conventions de l'art que la nature doit se soumettre; il est parvenu à l'imiter, après l'avoir soumise; d'où il résulte que souvent un *chant* né des combinaisons de l'art peut faire illusion & paroître dicté par la nature.

Quelque simple & quelque borné que soit un *chant*, il est toujours formé d'après quelques con-

ventions, & dessiné d'après quelques règles. Une chanson, une romance, dans leur cadre étroit, suivent les loix de la modulation. Le passage de la tonique à la dominante, dans les tons majeurs, ou à la tierce dans les tons mineurs, & le retour à la tonique, y est observé presque sans nulle exception. Voilà donc une loi que suit toujours, ne fût-ce que par imitation & par habitude, l'auteur de la plus simple chansonnette. Or, ce passage & ce retour lui fournissent certaines combinaisons de notes, certains traits, & certains passages qu'avec un peu d'adresse il peut varier jusqu'à un certain point, & tandis qu'il ne fait qu'une routine, il peut avoir l'air de créer des *chans*.

D'une chanson à un air, la distance est immense: dans l'air, les phrases du *chant* sont plus longues & plus développées; les modulations sont plus nombreuses, l'harmonie se joignant à la mélodie, & le *chant* passant très-souvent de la voix à l'orchestre, le compositeur a bien plus de ressources pour inventer, mais il en a bien plus aussi pour faire croire qu'il invente, quand il ne fait que déguiser ce que d'autres ont inventé pour lui.

Les premiers compositeurs italiens qui firent des madrigaux & d'autres morceaux travaillés, cherchèrent à créer des *chans* qui prêtassent aux imitations & aux renversemens d'harmonie dont ces sortes de compositions étoient remplies, & qui exprimassent en même temps le sens des paroles. Quand ces traits étoient trouvés, ils les faisoient passer dans les différentes parties, & conduisoient ainsi leur motif de modulations en modulations, jusqu'à ce que quelque idée un peu frappante se rencontrât dans les vers qu'ils mettoient en musique, & les engageât à quitter ce premier sujet pour un autre qu'ils traitoient & conduisoient de la même manière.

Cette méthode étoit sèche & contrainte; mais elle supposoit beaucoup de savoir & même de génie, dans un temps où il falloit créer chaque phrase de *chant*; & où ni l'art ni la mémoire ne pouvoient suppléer l'invention.

Les maîtres qui vinrent ensuite commencèrent à dégager leurs compositions de ces formes pédantesques; ils s'appliquèrent à rendre les paroles plus qu'à combiner des traits de contrepoint; leurs *chans* devinrent plus faciles, plus naturels, & acquirent en même temps plus d'expression & de propriété. Carissimi, Alexandre Scarlatti, & quelques autres de ce même âge, inventèrent beaucoup; & l'on est surpris, en lisant leur musique, d'y reconnoître la source d'une multitude de traits de *chant* que leurs successeurs se sont appropriés les uns aux autres, & qu'ils se transmettent encore.

Dans l'âge suivant, rempli par Domenico Scarlatti, fils d'Alexandre, par Porpora, Leo, Vinci, Pergolese, &c. le *chant* prit un nouvel essor; l'art acquit d'autres développemens, & ne modulant plus au hasard, il se circonscrivit lui-même dans des modulations plus régulières.

C'est alors que le *chant* se corrigea presque entièrement de deux vices contraires, l'affectation froide & mesquine du contrepoint, & les tournures populaires & communes. Il s'éleva, s'ennoblit; les phrases prirent plus d'étendue; elles se partageaient en divers membres, & de plusieurs phrases correspondantes naquirent ces périodes de *chant*, qui devinrent pour la musique ce que sont pour l'éloquence les périodes oratoires.

C'est dans cet état, perfectionné encore par les grands maîtres qui sont venus depuis, que le *chant* véritablement musical doit être considéré. Si l'on y sent un reste de pédanterie contrapuntiste; si les tournures en sont communes & triviales; si les traits de *chant* sont courts, manquent d'haleine, forment à peine de petites phrases, & ne s'élèvent jamais jusqu'à la période, le compositeur peut être fort habile, mais il n'a pas le don du *chant*; & c'est en musique le premier de tous les dons.

La marche de la mélodie & de l'harmonie dans les airs est tracée depuis long-temps; & même en ne faisant que suivre le chemin battu, on peut faire illusion aux oreilles peu exercées sur la création du *chant*. Chaque nouvel accord fournissant trois, & quelquefois quatre cordes nouvelles, une succession connue d'accords, ou, ce qui est la même chose, une marche connue d'harmonie, donne une certaine combinaison de notes contenues dans cette harmonie, lesquelles entremêlées avec les notes intermédiaires qui ne sont que de passage, & servent à les lier entr'elles, offrent une foule de combinaisons différentes, dont aucune n'exige le talent de l'invention; & le compositeur qui emploie souvent cette méthode peut remplir ses ouvrages de fort beaux *chants*, sans avoir pour cela le don & le génie du *chant*.

Si l'on ôtoit de la plupart des opéras modernes les *chants* composés par ce moyen purement technique, ceux qui, subordonnés à un dessein suivi des parties instrumentales, ne servent pour ainsi dire que d'accompagnement aux accompagnemens; ceux qui n'ont ni la noblesse, ni l'élégance, ni l'étendue qui distinguent le *chant* musical du *chant* trivial & populaire; ceux enfin qui, n'étant que des souvenirs, des imitations, & même des copies, ne font que redire bien ou mal ce qui a été dit tant de fois, il en resteroit peu dont les compositeurs de ces opéras pussent réellement se faire honneur.

(M. Ginguené.)

* CHANT. Après avoir considéré ce mot sous divers aspects, il est peut-être à propos d'examiner quelle doit être son acception en mélodie; ce qu'on entend par cette expression: avoir du *chant*.

Le mot de *chant*, en musique, peut correspondre à celui de *poésie* en littérature. Généralement parlant, toute versification est de la poésie, & toute composition musicale est du *chant*; mais dans un sens plus restreint, il y a beaucoup de morceaux

de mélodie qui ne sont pas chantants; comme il y a beaucoup de vers qui ne sont pas poétiques.

Quoique le mot *chant* & le mot *mélodie* paroissent synonymes, ils offrent cependant des idées très-différentes. Tâchons de faire sentir cette différence; en opposant le mot *mélodie* au mot harmonie, & en l'opposant ensuite au mot *chant*.

Une suite d'accords, c'est-à-dire de sons simultanés qui se succèdent sans aucune marche régulière & sans adopter aucun rythme, forment de l'harmonie; & si cette harmonie se fait sur une seule note de basse, comme il arrive dans les points d'orgue, on peut dire qu'elle manque absolument de mélodie.

Si cette harmonie se fait sur une marche de basse, comme dans les huit premières mesures du *stabat* de Pergolèse, c'est la basse alors qui contient la mélodie, puisque c'est la seule partie qui présente à l'oreille un *chant* qu'elle puisse saisir. Cependant on ne dira pas encore que ce soit de la mélodie, parce que la basse étant considérée comme le fondement de l'harmonie, son emploi doit être de produire des *chants*, & non d'en contenir. Ainsi cet adage de notre ancienne musique, qu'il faut qu'une basse soit chantante, seroit vicieux s'il signifioit véritablement ce qu'il paroît signifier. Une basse doit être chantante, c'est-à-dire avoir une marche assez simple & être assez naturellement modulée pour que la partie supérieure puisse avoir un *chant* simple & naturel. Quand cette basse est figurée, elle fait alors l'office de partie supérieure, comme les basses récitantes, ou celui de parties d'accompagnement.

La mélodie est donc un *chant* détaché de l'harmonie dans les parties supérieures, qui domine cette harmonie, & que l'oreille peut suivre facilement. Ce *chant* peut être plus ou moins flâteur, plus ou moins neuf, plus ou moins expressif; mais il n'en est pas moins de la mélodie, dès qu'on en peut distinguer le dessin au milieu du groupe harmonique qui l'environne.

Jusqu'ici j'ai employé les mots *mélodie* & *chant* comme synonymes & explicatifs l'un de l'autre: voici en quoi ils sont différens.

Toute suite de sons dont la marche est assujettie à un rythme quelconque est de la mélodie; il n'y faut pas d'autre condition. Mais pour que cette mélodie mérite le nom de *chant*, on en exige bien davantage.

Des phrases incohérentes, irrégulières, inégalement coupées, des intonations difficiles, des intervalles bizarres, lorsqu'ils ne sont pas commandés par l'expression; de la dureté dans la modulation (ce qui ne naît pas toujours de l'harmonie;) des syllabes trop précipitées, lorsque la musique est jointe à des paroles; enfin, tout ce qui peut blesser les oreilles délicates, empêche que la mélodie ne puisse être appelée du *chant*.

Qu'on me permette de continuer ici le parallèle par lequel j'ai commencé cet article; de comparer dans un plus grand nombre de rapports les mots

Le *chant* & de poésie, puisqu'en effet le *chant* est rigoureusement à la mélodie ce que la poésie est à la versification.

J'ai dit qu'une suite de sons assujettie à un rythme étoit de la *mélodie*, comme une suite de phrases ordonnées suivant une certaine mesure, & d'après des règles convenues, sont de la versification.

Si cette versification ne contient que des idées plates, communes; si le choix des expressions est ignoble, & peu d'accord avec le genre que l'on traite; si l'arrangement des mots, des syllabes présente des aspérités; si les formes, en un mot, laissent désirer la grace & l'élégance, on dira que cette versification manque de poésie.

Si toutes ces mêmes qualités manquent à la mélodie, on dira de même qu'elle n'a pas de *chant*.

Il est des formes naturellement poétiques, mais qui ont été si rebattues, qu'elles sont devenues triviales. Une pièce de vers qui n'en contiendrait que de cette espèce ne supposeroit aucun talent poétique dans son auteur.

Il est des phrases de musique naturellement chantantes, mais qu'on a si souvent employées, que le compositeur qui n'auroit d'autre talent que de les coudre l'une à l'autre, ne pourroit être estimé avoir du *chant*.

Quelques phrases d'un beau *chant* dans un morceau d'ailleurs irrégulier, commun ou baroque, ne peuvent être appréciées que comme quelques vers heureux dans une pièce écrite d'ailleurs d'un style rocailleux & plat. Cependant nous entendons tous les jours applaudir des morceaux qui n'ont d'autre mérite que ces détails rares & mal enchaînés; tandis que deux ou trois beaux vers ne sauroient pas une pièce en général mal écrite. C'est qu'en poésie nous sommes plus connoisseurs, plus exercés qu'en musique, & que nous en sentons mieux les véritables beautés.

Le *chant* est donc la poésie de la musique; il exige le même génie, le même feu, la même régularité; donc le *chant* ne peut être associé qu'à la poésie; donc la prose peut produire de la simple mélodie, comme on le voit dans la musique faite sur des psaumes latins, mais elle ne produit point de véritable *chant*, quoiqu'on y puisse trouver des phrases chantantes, comme, en littérature, on peut trouver dans de la prose des phrases poétiques; mais sans la symétrie, il n'y a ni poésie ni *chant*. Des phrases *chantantes*, mais d'un rythme inégal, ressemblent à des vers libres qui n'ont jamais autant de poésie que les autres.

Donc encore, pour dire qu'un compositeur a du *chant*, il ne suffit pas de trouver dans sa musique des phrases isolées, d'une mélodie gracieuse, facile & même expressive; il faut encore que ses idées se correspondent entr'elles, qu'elles se lient de manière à former un tout périodique & régulier. On trouve quelquefois dans du récitatif des phrases *chantantes*, mais le récitatif ne sauroit être du *chant*.

Il en résulte que la beauté, que la régularité du *chant* dépend souvent, en grande partie, de l'arrangement des paroles. (Voyez *Césure*.)

(M. Framery.)

CHANT AMBROSIEN. Sorte de plain chant dont l'invention est attribuée à saint Ambroise, archevêque de Milan. (Voyez *Plain-Chant*.)

(J. J. Rousseau.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de plain-chant dont l'invention est attribuée à saint Grégoire, pape, & qui a été substitué ou préféré, dans la plupart des églises, au *chant* ambrosien. (Voyez *Plain-Chant*.)

(J. J. Rousseau.)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainsi un *chant* ou une psalmodie qui ne roule que sur deux sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seul intervalle. Quelques ordres religieux n'ont dans leurs églises d'autre *chant* que le *chant en ison*.

(J. J. Rousseau.)

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou contrepoint à quatre parties, que les musiciens composent & chantent imprimu sur une seule; savoir, le livre de chœur qui est au lutrin: en sorte, qu'excepté la partie noble, qu'on met ordinairement à la taille, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *chant sur le livre* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les tons du plain-chant à ceux de notre musique. Cependant il y a des musiciens d'égale si versés dans cette sorte de *chant*, qu'ils y composent & poursuivent même des fugues, quand le sujet en peut comporter, sans contondre & croiser les parties, ni faire de fautes dans l'harmonie.

(J. J. Rousseau.)

CHANTER. *v. n.* C'est, dans l'exception la plus générale, former avec la voix des sons variés & appréciables. (Voyez *chant*.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique, & dans les règles de la modulation.

On *chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la musique imitative & théâtrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentiments que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *chante* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'exercice de la voix naturelle; car plus la langue est accoutumée, & par

conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *chanter*.

On a fait un art du *chant*, c'est-à-dire que, des observations sur les voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des règles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez *Maitre à chanter*.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquiescer cet art. (J. J. Rousseau.)

* On ne conçoit pas bien comment une langue plus ou moins *accentuée* devient par-là plus ou moins facile à chanter, car l'accent de la langue, celui qui consiste dans l'élevation ou l'abaissement de la voix, est presque entièrement perdu dans la mélodie. Il reste donc l'*accent* de la durée respective des syllabes; mais comme la musique ne distingue que les longues & les brèves, sans avoir égard à celles qui sont plus ou moins brèves & plus ou moins longues, il s'en suit que toutes les langues étant composées de longues & de brèves seroient également musicales. Voyez l'article *accent*, observations sur celui de Rousseau, où cette erreur est combattue d'une manière victorieuse, particulièrement aux nos. 4, 5, & 6.

Ce qui rend une langue plus facile à chanter, c'est la douceur de sa prononciation, c'est le choix & l'arrangement heureux des syllabes qui la composent. Or, il n'est pas douteux que la langue italienne dont la flexibilité va jusqu'à la mollesse, dont les syllabes, où les voyelles abondent, suivent une alternation presque rigoureuse de longues & de brèves, comme la musique, ne soit par cela seul plus favorable à la mélodie que la langue française & à-peu près toutes les langues modernes. Mais lorsque nos poètes connoîtront mieux le mécanisme qui convient à la musique, nous pourrions reconquiescer une partie de ces avantages: nous en avons déjà du côté de l'énergie & de la variété. De célèbres compositeurs étrangers, MM. Duni, Gluck, Piccini, Sacchini, ont dit, ont écrit qu'ils aimoient mieux composer sur la langue française que sur la langue italienne. Soignons donc un peu plus nos paroles; attachons-nous davantage à la régularité du mètre, à faire un choix de syllabes harmonieuses & sonores, & bientôt l'avantage demeurera de notre côté.

« On a fait un art du chant, ajoute Rousseau, c'est-à-dire, que des observations sur les voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des règles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel ».

Cela n'est pas exact. Pour distinguer les voix qui *chantoient* le mieux, il falloit qu'on eût déjà l'idée du mieux. On a pu l'avoir, cette idée, on a pu sentir la meilleure manière de *chanter* possible, même sans avoir jamais entendu *chanter*. Il est tel spectacle où l'acteur qui *chante* le mieux ne *chante* pas encore assez bien. Comme la per-

fection du *chant* consiste en deux qualités, l'agrément & l'expression, nous avons pour en juger, deux moyens, l'esprit & l'oreille: je dis l'esprit, car quoique ce soit le sentiment qui reçoive les effets de l'expression, il n'appartient qu'à l'esprit de décider si elle est juste; il y a telle expression fautive dont on peut très-bien être ému, quand l'esprit ne se hâte pas de l'analyser.

Ainsi toutes les fois que l'oreille a été flattée par les sons de la voix *chantante* sans avoir eu rien à désirer, & que l'esprit a jugé son expression conforme à celle que le compositeur a voulu mettre dans sa mélodie, on peut dire que le *chant* est parfait.

Il seroit difficile de donner des règles certaines & invariables sur l'expression qui dépend entièrement du goût & de l'intelligence, & sur laquelle on peut être guidé, mais non pas instruit. (Voyez *expression*.) Quant au mécanisme par lequel on parvient à flatter l'oreille, il consiste dans l'art de porter, de diriger, de ménager sa voix; (Voyez *voix*) dans une prononciation correcte & marquée, dans une articulation nette, flexible & sans dureté. L'art de phraser son *chant*, de respirer à propos, est encore une qualité essentielle; mais ce qui importe sur-tout, c'est de se défendre de toute affectation; c'est ce défaut qui jusqu'ici a empêché le *chant* de faire autant de progrès que les autres parties de l'exécution musicale.

Dans notre ancienne musique on faisoit consister l'expression dans le renflement forcé de quelques sons, dans le doublement de quelques consonnes. Ce n'étoit que de l'affectation.

La musique & le *chant* italien sont devenus à la mode, on a voulu imiter les chanteurs de cette nation; mais comme on imite toujours mal, on n'a pris de leur manière que la caricature; on a traîné les sons au lieu de les porter; à des préparations faites avec adresse, on a substitué des hoquets désagréables; on a négligé entièrement l'articulation pour rapprocher la langue française de la mollesse italienne; nos chanteurs de société n'ont même plus voulu *chanter* que cette dernière langue, parce qu'ils ont cru en acquiescer le droit de ne plus prononcer du tout. C'est encore de l'affectation.

M. Gluck, en apportant en France un nouveau genre de musique, a dû changer la manière de la *chanter*. Au lieu de l'exécution fade & languissante qu'on avoit alors, il en a demandé une ferme & rapide; on y a répondu par des saccades & des sons heurtés qu'on a fait passer jusques dans le récitatif. On a fait des cris ou il ne vouloit que de la force; on a dénaturé le *chant* pour vouloir le rendre expressif. Nos chanteurs étoient en deça du vrai point, l'impulsion que M. Gluck leur a donnée les a portés bien au-delà: c'est lorsqu'ils auront saisi le juste milieu, que les français pourront se vanter d'avoir une méthode.

(M. Framery).

CHANTER. Tous les hommes *chantent*, bien ou mal ; & il n'y en a point qui , en donnant une suite d'inflexions différentes de la voix , ne *chante* ; parce que quelque mauvais que soit l'organe , ou quelque peu agréable que soit le chant qu'il forme , l'action qui en résulte alors est toujours un chant.

On *chante* sans articuler des mots , sans dessein formé . sans idée fixe , dans une distraction , pour dissiper l'ennui , pour adoucir les fatigues ; c'est , de toutes les actions de l'homme , celle qui lui est le plus familière , & à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.

Un muet donne des sons , & forme par conséquent des chants ; ce qui prouve que le chant est une expression distincte de la parole. Les sons que peut former un muet peuvent exprimer les sensations de douleur ou de plaisir. Delà il est évident que le chant a son expression propre , indépendante de celle de l'articulation des paroles. (Voyez *Expr.sson.*)

La voix , d'ailleurs , est un instrument musical dont tous les hommes peuvent se servir sans le secours de maîtres , de principes ou de règles. Une voix , sans agrément & mal conduite , distrait autant de son propre ennui la personne qui *chante* , qu'une voix sonore & brillante formée par l'art & le goût (Voyez *Voix*) Mais il y a des personnes qui , par leur état , sont obligées à exceller dans la manière de se servir de cet organe. Sur ce point , comme dans tous les autres arts agréables , la médiocrité , dont les oreilles peu délicates se contentent est insupportable à celles que l'expérience & le goût ont formés. Tous les chanteurs & chanteuses qui composent l'académie royale de musique sont dans cette position.

L'opéra est le lieu d'où la médiocrité , dans la manière de *chanter* , devrait être bannie ; parce que c'est le lieu où on ne devrait trouver que des modèles dans les différens genres de l'art. Tel est le but de son établissement , & le motif de son érection en académie royale de musique.

Tous les sujets qui composent cette académie devraient donc exceller dans le chant , & nous ne devrions trouver en eux d'autres différences que celles que la nature a pu répandre sur leurs divers organes. Que l'art est cependant loin encore de cette perfection ! Il n'y a à l'opéra que très-peu de sujets qui *chantent* d'une manière parfaite ; tous les autres , par le défaut d'adresse , laissent , dans leur manière de *chanter* , une infinité de choses à désirer & à reprendre. Presque jamais les sens ne sont donnés ni avec la justesse , ni avec l'aisance , ni avec les agrémens dont ils sont susceptibles. On voit par tout l'effort ; & toutes les fois que l'effort se montre , l'agrément disparaît. (Voyez *Chant , Chanteur , Maître à chanter , Voix.*)

Le poème entier d'un opéra doit être *chanté* ; il faut donc que les vers le fond , la coupe d'un ouvrage de ce genre soient lyriques. (Voyez *Coupe , Lyrique , Opéra.*)

(Cahusac.)

CHANTER , quelques personnes prétendent qu'on apprendroit plus facilement à chanter si au lieu de parcourir d'abord les degrés diatoniques , on commençoit d'abord par les consonances , dont les rapports plus simples sont plus aisés à entendre. C'est ainsi , disent-elles , que les intonations de la trompette & du cor sont d'abord les octaves , les quintes & les autres consonances , & qu'elles deviennent plus difficiles pour les tons & demi-tons. L'expérience ne paroît pas s'accorder à ce raisonnement , car il est constant qu'un commençant entonne plus aisément l'intervalle d'un ton que celui d'une octave , quoique le rapport en soit bien plus composé : c'est que si d'un côté le rapport est plus simple , de l'autre , la modification de l'organe est moins grande. Chacun voit que si l'ouverture de la glotte , la longueur ou la tension des cordes gutturales , est comme 8 , il s'y fait un moindre changement pour les rendre comme 9 , que pour les rendre comme 16.

Mais on ne sauroit disconvenir qu'il n'y ait dans les degrés de l'octave , en commençant par *ut* , une difficulté d'intonation dans les trois tons de suite qui se trouvent du *fa* au *si* , laquelle donne la torture aux élèves , & retarde la formation de leur oreille. (Voyez *octave & solfier*) Il seroit aisé de prévenir cet inconvénient , en commençant par une autre note , comme seroit *sol* ou *la* , ou bien en faisant le *fa* dieze ou le *si* bémol.

* J'ai quelques observations à faire sur cet article ; employé dans l'ancienne encyclopédie in-4° , sous le nom de Rousseau , mais qui ne me paroît pas être de lui.

Sans doute il ne seroit pas possible d'apprendre à solfier par les rapports les plus simples 1 2 3 4 5 , ce qui représente l'octave , la quinte , la double octave & la dixième ou la tierce ; mais il ne l'est pas davantage de s'exercer sur notre gamme qui n'est pas celle de la nature , & qui est dans plusieurs tons. La gamme naturelle 8 9 10 11 12 13 14 15 & 16 ne répond pas à nos notes , *ut re mi fa sol la si ut* , mais aux notes suivantes.

<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
8	9	10	11	12	13	14	15

dans cette série on voit qu'il n'y a pas trois tons de suite du *la* au *si* le ton du véritable *fa* au *sol* étant moindre que le ton mineur *re mi* , & la tierce *sol si* étant séparée par deux notes intermédiaires *ut* & *la*.

Cette gamme seroit peut-être aussi difficile à entendre que la nôtre ; d'ailleurs étant étrangère à notre système moderne , il ne faut pas s'en occuper ; mais il me seroit agréable qu'on remblât à cet inconvénient en apprenant à solfier par les intervalles harmoniques & consonnans , comme tierce , quinte , sixte & octave. *Ut mi sol* , *ut mi la* , sont des chants

très-faciles à entonner; on parcourroit ensuite les intervalles dissonans, seconde, quarte & septième, fausse quarte & triton. L'oreille ainsi s'accoutumeroit peu-à-peu à toute espèce d'intervalle, au lieu de se rompre sur le chant arbitraire de la gamme, qui l'oreille a de la peine à concevoir & le gosier à former. (*V. Jolfer*).

(*M. Framery*).

CHANTER. La voix humaine est destinée par la nature à deux usages très-différens, celui de la parole & celui du chant. Le premier demande peu d'étude. L'homme apprend facilement, & par l'imitation seule, à parler avec netteté, & même avec grace. Le second exige une culture particulière. Le chant naturel est informe, l'imitation le polit, l'art & la méthode le perfectionnent.

Chez les anciens, l'art du chant dut se borner à donner à la voix le plus de justesse, de force & de douceur, & à la prononciation le plus de netteté qu'il étoit possible. La musique étant presque toute syllabique, & réglée dans ses mouvemens par le rythme des vers, faire entendre clairement chaque syllabe, & entonner juste chaque note, devoit être tout le soin du chanteur; du moins relativement au mécanisme de la voix.

Il n'en a pas été ainsi dans la musique moderne. Le plain-chant qui lui a donné naissance, n'ayant aucun égard à la prosodie; procédant en général par des notes très-lentes & des sons très-prolongés, & liant souvent ensemble plusieurs de ces sons, sur la même syllabe, a nécessité tout un autre développement du mécanisme vocal. On a dû s'apercevoir de bonne heure qu'il ne suffisoit pas d'avoir l'haleine assez forte pour soutenir une longue tenue ou pour achever, sans l'interrompre, une longue prolotion; mais qu'il falloit encore, pour mettre dans le chant de la variété & de l'expression, diminuer & renforcer à volonté le son par des degrés quelquefois rapides & quelquefois presque insensibles; que ce n'étoit pas assez de passer avec justesse d'un intervalle à un autre, mais qu'il étoit nécessaire, quelque séparés que fussent ces deux intervalles, de conduire la voix de l'un à l'autre sans saut, sans interruption, & cependant sans faire entendre, d'une manière appréciable à l'oreille, les sons intermédiaires, &c.

Lors même que le plain-chant s'exécutoit encore à l'unisson, il falloit que les chanteurs fussent infiniment maîtres de leurs voix pour donner ensemble aux mêmes notes les mêmes inflexions, sur-tout dans les prolations & les passages qui se traînoient quelquefois longuement sur les mêmes syllabes, & où la moindre inégalité dans les voix eût été très-choquante.

L'invention du contrepoint rendit cette égalité, cet équilibre entre les différentes parties encore plus difficiles & en même temps plus nécessaires. Répétant tour à tour les mêmes passages dans les imitations, les canons & les fugues, les chanteurs furent

encore plus obligés de se faire une même méthode qui eût des principes communs à toutes les voix, & qui les rapprochât, pour ainsi dire, en ôtant aux voix graves leur dureté, aux aigues, leur aigreur; en les fondant, en quelque sorte, les unes avec les autres, sans cependant les confondre, & sans leur faire passer les limites qui leur sont assignées par la nature.

La musique profane s'écarta d'abord si peu de celle de l'église, qu'à peu de choses près elle exigea des chanteurs les mêmes études & les mêmes talens. Mais bientôt le chant s'y donna plus de licences, les roulades s'y introduisirent. Lors même que le compositeur n'y en avoit pas mis, le chanteur se permit de décomposer les simples notes du chant, & d'y substituer de petits groupes de notes rapides, qui tenoient la même place dans la mesure & dans l'harmonie, mais qui renouvoient le chant plus orné, & donnoient à la voix plus de moyens de briller. Les trilles se multiplièrent; la fin de presque toutes les phrases de chant fut marquée par des repos sur lesquels un virtuose habile se plut à déployer l'agilité de sa voix, & son goût pour l'invention des traits & des roulades.

La mélodie encore naissante étoit pour ainsi dire étouffée sous les ornemens. Mais dans l'heureuse révolution que la musique éprouva en Italie au XVII^e siècle, le chant se dégagera de cette multitude gothique d'agrémens, & de ces recherches pénibles dont il s'étoit laissé défigurer. Toutes les principales villes d'Italie ouvrirent des écoles devenues fameuses par les succès rapides des maîtres & des élèves.

Modene eut celle de *Francesco Peli*; Gènes celle de *Giovanni Paita*, qui fut nommé dans son temps l'Orphée & le Baïlle de la Ligurie, parce qu'il excelloit également dans le chant & dans la danse. Venise eut pour chefs d'école le *Gasparini* & le *Lotti*. Rome, où l'exécution particulière de la musique sacrée avoit dès-long-temps introduit la nécessité des études & des maîtres, florissoit alors par les talens industriels de *Fedi* & de *Giuseppe Amadori*. Unis d'une amitié fraternelle avec d'autres artistes habiles dans l'art du chant, des instrumens & de la composition, (exemple trop rare dans l'empire des arts & des lettres) ils se communiquoient mutuellement leurs sentimens; ils exposoient leurs observations au jugement commun; & chacun retiroit de cet usage des lumières abondantes pour corriger ses propres défauts, améliorer le plan d'éducation musicale, & reculer les bornes de l'art.

Une preuve de l'attention & du zèle de ces excellens maîtres, est la coutume qu'ils avoient établie, comme le rapporte Bontempi, illustre élève de l'École Romaine, de mener se promener leurs disciples hors des murs de Rome, dans un lieu où se trouve un rocher fameux par l'écho qui répète plusieurs fois les mêmes paroles. Là, à l'exemple de Démosthène, qui alloit, dit-on, tous les jours, sur les bords de la mer, afin de corriger le défaut qu'il avoit de balbutier, en luttant avec le bruit

bruit des flots, ils exerçoient ces jeunes gens en les faisant chanter en face du rocher, qui répétoit distinctement les modulations, leur monstroit évidemment leurs défauts, & les aidait à s'en corriger plus facilement.

Francesco Brivio fut célèbre à Milan, & *Francesco Redi* à Florence. (Ce *Redi* n'est pas le même que le fameux poète.) Mais les deux villes qui, sur la fin de ce même siècle, devinrent pour ainsi dire les métropoles du chant, furent Naples & Bologne.

L'école de Bologne, fondée par *Pistocchi*, se distingua par la méthode d'enseignement, par la variété des styles & par le nombre des habiles élèves qui en sortirent. Le célèbre *Bernacchi* en devint le chef. Quoiqu'il eût une voix foible & peu agréable, il fit tant à force d'étude, qu'il parvint à l'assouplir, & qu'il devint un des premiers chanteurs de son tems, pour l'égalité des sons, l'art de grader son haleine, la beauté des ornemens, & la manière adroite d'exécuter les cadences. *Raff*, *Tedeschi*, *Guarducci*, *Mancini*, & tant d'autres ont assez prouvé l'habileté de leur maître.

C'est cependant à lui que le Comte *Algarotti*, dans son essai sur l'opéra, impute l'origine de la décadence du chant. Il le nomme très-injustement le chef d'école & le *Murini* de la licence moderne. Il se trompe; le relâchement & les abus dont il a raison de se plaindre pourroient plutôt être imputés au *Past*, élève de *Pistocchi*. C'est lui qui introduisit dans cette école une surabondance de traits, de passages recherchés, de trilles, & de mille autres ornemens qui plaisoient en lui, parce que cette manière lui étoit propre, mais qui dégénérèrent en abus, lorsqu'ils furent imités par des chanteurs moins habiles.

Naples, si justement renommée dans les fastes de la musique moderne, eut une foule de maîtres & d'écoles qu'il seroit trop long de compter. Les plus distinguées furent celles de *Leonardo Leo*, de *Domenico Egizio*, de *Francesco Feo*, d'*Alessandro Scarlatti*, & de *Nicolo Porpora*. Ces maîtres, aussi profonds dans la théorie & dans la pratique du contrepoint, que dans la méthode & l'art du chant, produisirent cette foule de disciples qui se firent bientôt admirer en Europe comme des prodiges de mélodie. Deux sur-tout remplirent tous les théâtres d'étonnement & d'admiration.

Le premier fut *Baldassarro Ferri* de Pérouse, le même dont *J. J. Rousseau* parle avec tant d'éloge, à l'article *voix*, & dont il cite le talent singulier de monter & de descendre deux octaves par tous les degrés chromatiques, avec un trille continu, & sans reprendre haleine, en conservant une justesse si parfaite, que n'étant pas d'abord accompagné de l'orchestre, à quelque note que les instrumens voulussent l'attendre, ils se trouvent d'accord avec lui. Il fut élevé à Naples & à Rome, & mourut fort jeune. On conserve encore des recueils en

Musique. Tome I.

tiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitoit ce chanteur divin. Cet enthousiasme étoit général, & se manifesta souvent par les démonstrations les plus recherchées & les plus extraordinaires: quelquefois on faisoit pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avoit seulement chanté une cantate. A Florence, où il avoit été appelé, une troupe nombreuse de personnes de distinction de l'un & de l'autre sexe, alla le recevoir à trois milles de la ville, & lui servit de cortège. Un jour qu'il avoit représenté à Londres le rôle de *Zéphire*, un inconnu lui offrit en sortant une émeraude d'un grand prix. On a son portrait gravé avec ces mots pour légende: *qui fecit mirabilia multa*; & une médaille trappée pour lui, portant d'un côté sa tête couronnée de laurier, & de l'autre, un cigne mourant sur les bords du Méandre, avec la lyre d'*Arion* qui descend du ciel.

Le second est le Chevalier *Carlo Profchi*, si connu sous le nom de *Farinelli*. Il naquit à Naples, on l'apprit les premiers élémens de son art, sous *Scarlatti* & *Porpora*. Aucun chanteur n'a peut-être jamais reçu de la nature des cordes plus fortes & en même tems plus flexibles, un timbre plus sonore, ni une plus grande étendue de voix. Une imagination créatrice, jointe à une souplesse d'organe à toute épreuve, le mettoit en état d'inventer mille formes de chant inconnues & agréables. Un art infini tecondoit un si beau naturel. L'intonation la plus parfaite, une agilité incomparable, une adresse inouïe dans les trilles; la richesse & la sobriété des ornemens; une excellence égale dans le style léger & dans le pathétique; l'art de grader avec exactitude l'élevation & la diminution de la voix, selon le caractère du sentiment qu'il avoit à peindre; telles furent les qualités qu'on reconnut généralement en lui. Après s'être fait admirer en Italie, en Allemagne, en Ang'leterre, & même en France, malgré les préjugés qu'on y avoit alors contre la musique italienne, il fut appelé en Espagne, non plus pour les plaisirs du public, mais pour ceux du Monarque.

Il n'est pas étranger, il est peut-être même essentiel à un ouvrage sur la musique, de donner quelques détails sur l'incroyable fortune de ce chanteur. Philippe V fut attaqué, comme on sait, d'un affoiblissement, & même d'une sorte d'aliénation d'esprit, qui le rendit totalement incapable d'affaires. La Reine, après avoir en vain fait employer tous les moyens connus pour le guérir, résolut d'essayer sur lui le pouvoir & les effets de la musique, auxquels le Roi étoit fort sensible. *Farinelli* venoit d'arriver à Madrid, où sa grande réputation l'avoit précédé. La Reine le fit appeler à un concert placé dans une chambre qui joignoit l'appartement du Roi, & l'engagea à chanter les plus beaux & les plus touchans de ses airs. Au premier, Philippe parut surpris, ensuite ému. A la fin du second, il ordonna qu'on fit entrer le virtuose, qu'il combla d'éloges

H h

& de careffes. Il lui demanda comment il pouvoit assez récompenser tant de talens, & l'assura qu'il ne lui refuseroit rien. Farinelli, qui étoit prévenu, pria seulement Sa Majesté de se faire raser & habiller, ce qu'Elle n'avoit pas fait depuis long-temps, & de racher de paroître au Conf. il comme à son ordinaire. Depuis ce temps la maladie du Roi diminua sensiblement, & le chanteur eut tout l'honneur de cette cure.

Dès-lors le Roi ne put plus se passer de lui; il lui accorda une pension de 80,000 livres, & le fit Chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il l'éleva enfin à un tel degré de faveur, que Farinelli étoit regardé comme son premier Ministre. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est qu'au lieu d'être étourdi & enivré de son élévation, il n'oublia jamais qu'il n'étoit qu'un musicien. Il mit tant de modestie & d'égards dans ses relations avec les Nobles de la Cour d'Espagne, que personne n'envia sa faveur, & qu'il obtint même l'estime & la confiance générales.

Son crédit fut à-peu-près le même sous le successeur de Philippe, Ferdinand VI, qui ajouta l'ordre de *Calatrava* à celui de Saint-Jacques, dont Farinelli étoit déjà décoré. Mais à l'avènement du dernier Roi, en 1759, le nouveau Monarque & le nouveau Ministre n'étant favorables ni à la musique, ni aux établissemens du règne précédent, Farinelli eut ordre de retourner en Italie. Sa pension lui fut cependant continuée, & il eut la permission d'emporter tous ses effets. Il partit d'Espagne, où il étoit resté vingt ans: après avoir visité Naples, sa patrie, il alla se fixer à Bologne, en 1761. Il fit bâtir dans les environs un palais superbe, où il a passé le reste de sa vie, chéri des habitans de Bologne, visité par les plus illustres voyageurs, & toujours aussi simple, aussi modeste dans son opulence, qu'il l'avoit été dans sa faveur à la Cour. Il y est mort en 1782, âgé de plus de 80 ans.

Il eut pour rival, dans une partie de sa carrière musicale, le célèbre *Caffarelli*, qui l'égalait peut-être en réputation & en talens, mais non pas en honnêteté & en modestie. Porpora, qui détestoit son insolence, le regardoit cependant comme le plus grand chanteur qu'eût jamais produit l'Italie. Il parut pour la première fois à Rome, en 1726, dans l'opéra de *Valdemaro*; delà il fut successivement appelé dans toute l'Italie, & bientôt dans toutes les principales villes de l'Europe.

En 1753, le Maréchal de Richelieu le fit venir en France pour satisfaire la curiosité de la Dauphine, qui avoit témoigné un extrême desir de l'entendre. Avant de retourner à Naples, il chanta une seule fois au concert spirituel, & quelques amateurs se souviennent encore de la sensation qu'il y fit. Il amassa de grandes richesses, dont il jouit long-temps à Naples, dans une maison magnifique qu'il y avoit bâtie, & sur laquelle on lisoit cette inscription: *Amphion Thebis, egò domum*. Il y est mort en 1783, après avoir acheté un duché pour son neveu,

qu'il a fait son héritier, & qui porte maintenant le titre de Duc de *Santo dorato*. (Docteur Burney, *hist. gén. de la musique*.)

Dans le même temps, Elisi, Giziello, Manzoli, ensuite Guadagni, Guarducci, & plusieurs autres plus ou moins fameux, remplirent les théâtres italiens & étrangers. Pacchierotti & Marchesi ont soutenu dans ces derniers temps la réputation des écoles d'Italie. Marchesi passe aujourd'hui pour le premier chanteur de l'Europe.

Un nombre infini d'excellentes cantatrices se sont succédées sans interruption, depuis près d'un siècle. Le nom des Gabrieli, des Mingotti, des de Amicis, a été célèbre avant celui des Aguyari, des Danzi, des Mara, des Todi. Elles avoient été précédées par des talens peut-être aussi distingués, & plus étonnans encore, parcequ'ils étoient les premiers, & que dans un art tout nouveau ils atteignoient à une perfection qu'on a pu à peine égaler depuis. A cette première époque, deux ou trois cantatrices se partageoient sur tout les suffrages. Leur éloge ne peut être ici déplacé: il est intéressant de fixer les yeux sur celles qui ont pour ainsi dire ouvert la route; & d'en rappeler le souvenir. Des talens si brillans, mais si passagers, ne laissent après eux aucune trace que ce vain bruit de louanges.

Vittoria Tesi, de Florence, élève de *Redi* & de *Campeggi*, réunit à l'inflexion de voix la plus pathétique, à l'intonation la plus juste, à une prononciation claire, distincte, sonore, au port le plus noble & le plus distingué, une connoissance de la scène, une action admirable, une expression surprenante de tous les différens caractères. Elle fut non seulement la meilleure cantatrice, mais aussi la première actrice de cet âge.

Faustina Bordoni, de Venise, élève de Gasparini, excellent contrepoinctiste, devint également célèbre par son propre mérite & par le bonheur d'être l'épouse du fameux Haïse, plus connu en Italie sous le nom de *Nassone*. Agilité de voix sans exemple, facilité sans égale, légèreté dans les passages, adresse infinie à conserver & à reprendre son haleine, inflexions de voix neuves & brillantes, mille autres qualités enfin dont le prix & la rareté firent l'étonnement de tous les connoisseurs, ont rendu le nom de cette cantatrice immortel comme celui de son époux.

A ces deux célèbres virtuoses joignons-en une troisième, moins distinguée par la perfection de son chant que par un autre mérite plus respectable aux yeux du philosophe. On connoit les malheurs dont *Metastase* fut accablé dans sa jeunesse, après la mort de son premier bienfaiteur Gravina. Non-seulement on lui refusa un misérable emploi pour vivre, non seulement il se vit prêt à périr de faim, mais ce qui fait frémir tous les cœurs sensibles, en Italie, dans cette ville même qui devoit être aussi fière de l'avoir produit qu'elle l'est de son capitole & de ses anciens triomphes, il eut à subir

une procédure ignominieuse. L'Europe auroit perdu pour toujours ce grand poëte, si la fameuse cantatrice Marianna Bulgarina ne l'eût retiré de l'indigence & ne l'eût rendu à la vie. Cette œuvre de l'amour & de la générosité mérite d'être inscrite dans les fastes, trop peu remplis, des vertus humaines, & dénoncée à la reconnaissance éternelle des arts. (*Artéaga, Révolutions du Théâtre Lyrique.*)

Il s'en faut beaucoup que ce soient là tous les chanteurs & toutes les cantatrices célèbres qu'a produits l'Italie. Ce n'est même qu'une partie de ceux du premier rang; mais il seroit inutile d'augmenter cette liste. Il seroit très-utile en revanche d'expliquer par quelle méthode les écoles italiennes font depuis si long-tems la source inépuisable de ces talens prodigieux. Maintenant que les préjugés nationaux sont détruits, qu'en France on est débarrassé de la chimère d'une musique françoise, & que nos chanteurs tâchent presque tous de bonne foi d'imiter les chanteurs d'Italie, ce seroit rendre service à l'art que d'en dévoiler les secrets; nous pourrions trouver dans plusieurs traités italiens, dans les conseils d'habiles professeurs, & dans les conversations d'un grand maître, les lumières qui nous manqueroient pour remplir cette tâche; mais nous ferions un ouvrage & non pas un article. Pour nous renfermer dans de justes bornes, contentons nous de jeter rapidement quelques réflexions & quelques principes.

On veut imiter les chanteurs italiens, on les écoute attentivement: on retient quelques passages, quelques ornemens, quelques-uns de ces *riforimenti del canto*, dont ils abusent quelquefois par trop de facilité, mais qui deviennent ridicules quand cette facilité y manque: on les transporte sur notre langue, dont l'austérité peut en effet être adoucie, mais jamais au point de se donner impunément les mêmes licences que la langue italienne. On se croit alors égal ou même supérieur à ce qu'on imite si mal, & l'on parle fort légèrement, quelquefois même avec mépris, de ces talens si vantés que l'on croit si aisés d'acquérir.

Qu'est-on cependant aux yeux des vrais connoisseurs? un singe mal-adroit, un misérable perroquet; on est enfin pour le chant ce que seroit pour la danse un homme assez souple, assez agile, mais dépourvu de tout principe, qui, voyant tous les jours danser un Vestris, un Gardel, parviendroit à saisir quelques-uns de leurs pas, de leurs élans, de leurs gestes, & qui, les plaçant de travers au milieu d'un bal, croiroit égaler ses modèles.

Ces ornemens, ces *riforimenti*, plus ou moins difficiles à saisir, ne sont pas le fond de l'art du chant; ils en sont, si l'on veut, le perfectionnement; mais on peut dire qu'ils sont plutôt luxe que richesse.

La véritable richesse du chant est la justesse & la

rondeur des sons, l'étendue naturelle ou artificielle de la voix, l'art de la renforcer & de l'adoucir à volonté, celui de la faire sortir pure, large, pleine, & dégagée de toute influence gutturale & nasale, celui de ménager l'haleine, de la prolonger au-delà de sa durée ordinaire, & de la reprendre imperceptiblement; celui de lier les sons entr'eux, de les enfler & de les diminuer par degrés insensibles; celui de passer avec adresse de la voix de poitrine à celle de tête & réciproquement, & de travailler tellement les plus hauts sons de la première & les plus bas de la seconde, qu'en se succédant ils paroissent de la même force & du même volume: c'est ensuite une belle articulation, une prononciation nette & distincte; c'est enfin une sorte de déclamation chantante dont la source est dans l'ame, & qui donne à la musique expressive, de quelque caractère qu'elle soit, le genre d'expression qui lui convient.

Voilà une légère esquisse de ce qu'il faut acquérir avant que de passer aux agrémens du chant. Lorsqu'une étude longue & constante vous aura rendu maître de tous ces points essentiels qui sont le corps de l'art, vous y joindrez facilement ce qui n'en est que la parure: mais si c'est par cette parure que vous voulez commencer, elle sera toujours incomplète, composée de pièces mal assorties & placées au hasard: vous n'aurez qu'un habit d'arlequin, d'autant plus ridicule qu'il sera vuide, & qu'on s'appercvra facilement qu'il n'y a rien dessous.

Si vous vous sentez le courage d'entreprendre la véritable étude de l'art du chant, si vous êtes assez jeune pour avoir cette souplesse d'organes qui se prête également à acquérir & à prendre des habitudes, efforcez-vous d'abord d'oublier tout ce que vous croyez savoir. Je ne vous dirai pas de faire & de répéter souvent la gamme, vous n'en êtes pas encore là. Avez-vous une voix de ténor? commencez par vous assurer des sons qu'elle possède réellement, & de sa véritable étendue. Pour cela, choisissez le son qui vous est le plus naturel & le plus facile: ce sera un *sol* par exemple: donnez ce *sol* de toute la force de votre voix, mais sans serrer la gorge, sans chercher ce qu'on appelle en France du mordant, & ce qui mord en effet les oreilles sensibles. Faites sortir le son, comme je l'ai dit plus haut, pur, large, plein, & dégagé de toute influence gutturale & nasale.

Descendez ensuite un ton plus bas, & tâchez d'entonner le *fa* de la même manière. Delà passez au *mi*, & voyez bien si votre voix ne commence point à foiblir, à vaciller, à sortir avec moins de justesse, de plénitude & de rondeur. Je suppose qu'elle descende ainsi jusqu'au *re*; mais que si vous voulez la faire aller plus bas, vous trouvez déjà quelque obstacle & quelque difficulté: arrêtez-vous là; tenez-vous pour dit que l'art grave

n'est pas encore à votre portée, & bornez-vous à la quarte *re, mi, fa, sol*.

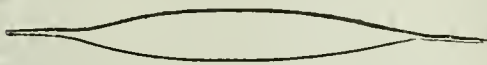
Faites en montant le même exercice & les mêmes essais : assurez-vous successivement du *la*, du *si*, de l'*ut*, & s'il se peut du *re*. Si le *mi* vous arrête, ne vous y obstinez pas. Vous voilà possesseur d'une octave ; bien des chanteurs célèbres étoient moins riches en commençant.

Cette octave peut suffire long-tems à vos leçons ; mais terminez-les toujours en tâchant d'acquérir quelqu'un des sons qui vous manquent. Essayez premièrement le passage du *re* grave à l'*ut*, assurez & renforcez peu-à-peu votre voix sur cette note : ce que vous ne pouvez acquérir à votre premier essai, tentez-le une seconde, une troisième, & s'il le faut une vingtième fois. L'acquisition d'une note aussi juste, aussi pleine, aussi parfaite que celles de votre première octave, vous coûtât-elle un mois, ce mois ne seroit pas perdu.

Faites le même travail en sens contraire pour monter d'une note au-dessus du *re* que vous croyiez à l'aigu la limite de votre voix ; quand vous aurez gagné ce *mi*, ayant à votre disposition une dixième complète, étendez-y vos exercices & vos solfèges, & tâchez, en suivant toujours cette méthode, d'y ajouter encore de nouveaux sons.

Ces exercices, qu'on peut faire sur une dixième & même sur une octave, sont aussi nombreux qu'utiles ; il suffira d'en indiquer quelques-uns.

1°. Déployer sur chaque note, en commençant par la plus grave, toute l'étendue de sa voix & de son haleine, non pas en soutenant également le son, mais en le donnant d'abord le plus foible qu'il est possible, en l'augmentant par degrés jusqu'à sa plus grande force, & le diminuant ensuite graduellement jusqu'à son extinction presque totale, en sorte que la voix parcoure en quelque sorte la forme d'une rhomboïde extrêmement prolongée.



2°. Monter diatoniquement les degrés de l'octave, en liant bien les sons, & passant lentement de l'un à l'autre : ne reprendre haleine qu'après le quatrième, & lier de la même manière les quatre autres. Il faut pour cela vocaliser & non so fier, c'est-à-dire, qu'au lieu du nom des notes *ut, re, mi, fa, &c.* on doit seulement faire entendre la voyelle *a*, qui est la plus sonore & la plus favorable à la voix. Comme il n'est pas ici question d'apprendre la musique, mais le chant, & qu'il ne s'agit pas de la connoissance des notes, mais de la beauté des sons, tous les exercices doivent se faire en vocalisant.

3°. Descendre diatoniquement l'octave, en suivant la même méthode.

4°. Pratiquer les sauts de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, de septième, d'octave, &c. ascendantes & descendantes, toujours en vocalisant par *a*, & tâchant de porter la voix dans tous ces intervalles avec autant de sûreté, de liaison & d'égalité qu'on l'a fait dans l'ascension & la descente diatonique.

5°. Monter chromatiquement toute l'échelle, & la descendre de même. Cette leçon est d'une grande importance pour la justesse de l'intonation ; & comme elle est aussi difficile qu'importante, il ne faut point regretter d'y consacrer beaucoup de tems. En cette occasion, comme en bien d'autres, le sûr moyen de le perdre est de le trop épargner.

Ne poussons pas plus loin l'esquisse de ces leçons élémentaires ; mais si l'on veut comprendre combien il est essentiel de s'y arrêter long-tems, & quels progrès on peut faire en s'y consacrant tout entier, qu'on se rappelle quelquefois le trait suivant.

Un maître italien prend en amitié un jeune *castrato* son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paroître.

D'après sa réponse affirmative, il note sur une page de papier réglé ces simples élémens, suivis de quelques autres presque aussi simples ; seulement sur les dernières lignes il place des rilles, des notes groupées & des passages de différentes espèces, contenant les principales difficultés du chant.

Cette feuille occupe seule pendant un an l'écolier & le maître : l'année suivante y est encore consacrée. A la troisième on ne parle point de la changer. Le jeune homme commence à murmurer ; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, & toujours l'éternelle feuille. A la sixième année on ne la quitte point encore, mais on y joignit des leçons d'articulation, de prononciation, & enfin de déclamation : à la fin de cette année, l'élève qui ne croyoit encore en être qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit : *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre : tu es le premier chanteur de l'Italie & du monde : & il disoit vrai ; car ce chanteur étoit Casarelli.* (M. Ginguéné.)

CHANTERELLE. *f. f.* Celle des cordes du violon, & des instrumens semblables, qui a le son le plus aigu. On dit d'une symphonie qu'elle ne quitte pas la chanterelle, lorsqu'elle ne roule qu'entre les sons de cette corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les parties de violon des opéra de Lully & des symphonies de son tems. (J. J. Rousseau.)

CHANTEUR, musicien qui chante dans un concert. (J. J. Rousseau.)

* Cette définition que Rousseau met en opposition avec celle de chantre, article ci-après, n'est pas fort juste. Assurément celui qui fait métier de chanter au théâtre est un *chanteur* aussi bien que celui qui chante dans un concert; & au contraire l'amateur qui chante au concert n'est pas à proprement parler un *chanteur*. Un *chanteur*, une *chanteuse* sont donc ceux qui font profession de chanter, quelque part que ce soit. Seulement ceux qui sont gagés dans nos églises pour chanter habituellement au chœur s'appellent chantres. Un *chanteur* de l'opéra, par exemple, qui, dans quelque cas particulier, chanteroit dans une église, n'auroit pas pour cela le titre de chantre. Ainsi ce seroit une distinction plus juste de nommer *chanteur* celui qui chante de la musique proprement dite, & chantre celui qui exécute le plain-chant

Quant aux qualités nécessaires pour former un bon *chanteur*, voyez ci-dessus l'article chanter. Nous y ajouterons seulement que la méthode ne doit pas être la même pour les trois différentes espèces de voix marquées par la nature; savoir, les dessus, les tailles & les basses. Il y a, sans doute, des principes généraux communs à ces trois genres. Mais il y a aussi des nuances particulières à chacun d'eux. La voix de dessus, par exemple, naturellement facile, légère & sensible, est plus susceptible d'ornement, & peut se prêter également à tout ce que la volubilité a de plus rapide, à tout ce que le pathétique a de plus déchirant. La taille, c'est-à-dire voix naturelle de l'homme sur-tout dans la jeunesse, doit être plus grave, plus majestueuse, par conséquent plus sobre d'ornemens. Quoi qu'elle puisse aussi s'allier avec le pathétique, elle ne doit pas s'y livrer avec autant d'abandon. L'homme le plus affecté ne doit pas pleurer comme une femme. Les loix des convenances sont encore plus sévères pour les basses. Ce genre de voix, qui appartient spécialement à l'âge mûr & à la vieillesse des hommes, doit être ferme & franche. Elle doit presque toujours attaquer directement les sons, & il lui est rarement permis d'orner son chant. La légèreté des dessus & des tailles lui est interdite. Elle fait quelquefois des roulades, mais seulement dans des momens de force & comme pour exprimer la violence. Le roulement du tonnerre ne ressemble point aux trilles des resignols.

Ces différentes nuances, autrefois bien distinctes en Italie où elles commencent à s'effacer, ne sont pas assez connues en France. (M. Framery.)

CHANTEUR, EUSE, *f. (musicien.)* acteur de l'opéra, qui récite, exécute, joue les rôles, ou qui chante dans les chœurs des tragédies & des ballets mis en musique.

Les *chanteurs* de l'opéra sont donc divisés en récitans & en choristes, & les uns & les autres sont distingués par la partie qu'ils exécutent; il y a des *chanteurs* hautes-contras, tailles, basses-

tailles; des *chanteuses* premiers & seconds dessus. (Voyez tous ces différens mots, & l'article Partie.)

Parmi ceux qui exécutent les rôles, il y a encore une très-grande différence entre les premiers *chanteurs* & ceux qui, en leur absence (par maladie ou défaut de zèle,) les remplacent, & qu'on nomme *doubles*.

Les *chanteurs* qui jouent les premiers rôles sont, pour l'ordinaire, les favoris du public; les *doubles* en sont les objets de déplaisance. On dit communément: *cet opéra n'ira pas loin, il est en double.*

L'opéra de Paris est composé actuellement de 28 *chanteurs* ou *chanteuses* récitans, & de plus de cinquante *chanteurs* & *chanteuses* pour les chœurs. (Voyez *Chœurs*.) On leur donne communément le nom d'*acteurs* & d'*actrices* de l'opéra; & ils prennent la qualité d'*ordinaires* de l'académie royale de musique. Les exécutans dans l'orchestre & dans les chœurs prennent aussi la même qualité. (Voyez *Opéra* & *Orchestre*.)

En conformité des lettres-patentes du 28 juin 1669, par lesquelles l'académie royale de musique a été créée, & des nouvelles lettres données le mois de mars 1671, les *chanteurs* & *chanteuses* de l'opéra ne dérogent point: lorsqu'ils sont d'extraction noble, ils continuent à jouir des privilèges & de tous les droits de la noblesse (assez inutile aujourd'hui).

Les *chanteurs* & les *chanteuses* qui exécutent des concerts chez le Roi & chez la Reine sont appelés *ordinaires* de la musique de la chambre du Roi. Lorsque Louis XIV donnoit des fêtes sur l'eau, il disoit, avant qu'on commençât le concert: *je permets à mes musiciens de se couvrir, mais seulement à ceux qui chantent.*

Il y a à la chapelle du Roi plusieurs *castrati* qu'on tire de bonne heure des écoles d'Italie, & qui *chantent* dans les motets les parties de dessus. Louis XIV avoit des bontés particulières pour eux; il leur permettoit la chasse dans ses capitaineries, & leur parloit quelquefois avec humanité. Ce grand roi prenoit plaisir à consoler ces malheureux de la barbarie de leurs pères. (Voyez *Castrati*, *Chant*, *Chantre*, *Exécution*, *Opéra*.)
(Cassusac.)

CHANTRE. *f. m.* Ceux qui chantent au chœur dans les églises catholiques s'appellent *chantres*. On ne dit point *chanteur* à l'église, ni *chantre* dans un concert.

Chez les réformés on appelle *chantre* celui qui entonne & soutient le chant des psaumes dans le temple; il est assis au-dessous de la chaire du ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte, capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du temple. Quoiqu'il n'y ait ni prosodie ni mesure dans notre manière de chanter les psaumes, &

que le chant en soit si lent qu'il est facile à chacun de le suivre, il me semble qu'il seroit nécessaire que le *chantre* marquât une sorte de mesure. La raison en est, que le *chantre* se trouvant fort éloigné de certaines parties de l'église, & le son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà pris un autre ton, & commencé d'autres notes; ce qui devient d'autant plus sensible en certains lieux, que le son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où est le *chantre* la masse d'air qui remplit le temple se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *chantre*, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or le remède à cet inconvénient me paroît très-simple; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vitesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du temple, un chant bien simultané & parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le *chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le monde, & qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'aperçoive aisément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier: car alors, avec la précaution de prolonger assez la première note, pour que l'intonation en soit par-tout entendue avant qu'on poursuive, tout le reste du chant marchera bien ensemble, & la discordance dont je parle disparaîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un chronomètre dont le mouvement seroit encore plus égal dans une mesure si lente.

Il résulteroit de là deux autres avantages; l'un que, sans presque altérer le chant des psaumes, il seroit aisé d'y introduire un peu de profodie, & d'y observer du moins les longues & les brèves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce chant pourroit, selon la première intention de l'auteur, être effacé par la basse & les autres parties, dont l'harmonie est certainement la plus majestueuse & la plus sonore qu'il soit possible d'entendre.

(J. J. Rousseau.)

CHANTRE, *f. m.* ecclésiastique ou séculier qui porte alors l'habit ecclésiastique, appointé par les chapitres pour chanter dans les offices, les récits, ou les chœurs de musique, &c. Les *chantres* de la musique des chapitres sont soumis au *grand-chantre*, qui est une dignité ecclésiastique: ils exécutent les notes, & chantent le plain-chant, &c. On don-

noit autrefois le nom de *chantres* aux musiciens de la chapelle du roi: ils s'en offensoient aujourd'hui; on les appelle *musiciens de la chapelle*.

Ceux même des chapitres qui exécutent la musique ne veulent point qu'on leur donne ce nom; ils prétendent qu'il ne convient qu'à ceux qui sont pour le plain-chant, & ils se qualifient musiciens de l'église dans laquelle ils servent; ainsi on dit, *les musiciens de Notre-Dame, de la Sainte-Chapelle, &c.*

Pendant le séjour de l'empereur Charlemagne à Rome, en l'an 789, les *chantres* de sa chapelle qui le suivoient, ayant entendu les *chantres* romains, trouvèrent leur façon de chanter risible, parce qu'elle différoit de la leur, & ils s'en moquèrent tout haut sans ménagement: ils chantèrent à leur tour, & les *chantres* romains, aussi adroits qu'eux pour le moins à saisir & à peindre le ridicule, leur rendirent avec usure toutes les plaisanteries qu'ils en avoient reçues.

L'empereur qui voyoit les objets en citoyen du monde, & qui étoit fort loin de croire que tout ce qui étoit bon sur la terre fût à sa cour; les engagea, les uns & les autres, à une espèce de combat de chant, dont il voulut être le juge; & il prononça en faveur des romains. (Le P. Daniel, *hist. de France, tom. I, pag. 472.*)

On voit par-là combien les François datent de loin en fait de prévention & d'erreurs sur certains chapitres: mais un roi tel que Charlemagne n'étoit pas fait pour adopter de pareilles puérilités; il semble que cette espèce de feu divin qui anime les grands hommes épure aussi leur sentiment, & le rend plus fin, plus délicat, plus sûr que celui des autres hommes. Personne dans le royaume ne l'avoit plus exquis que Louis XIV; le tems a confirmé presque tous les jugemens qu'il a portés en matière de goût.

On dit *chantre*, en poésie, pour dire *poète*: ainsi on désigne Orphée sous la qualification de *chantre de la Thrace, &c.* On ne s'en sert que rarement dans le style figuré, & jamais dans le simple.

(Cahusac.)

CHAPEAU, *f. m.* Trait demi-circulaire dont on couvre deux ou plusieurs notes, & qu'on appelle plus communément *liaison*. (Voyez *Liaison*.)

(J. J. Rousseau.)

CHAPELLE, (*musique*.) Ce mot signifie plusieurs choses.

1°. Le lieu de l'église où l'on exécute la musique.

2°. Le corps même des musiciens qui exécutent cette musique; &, par extension, tous les musiciens qui sont gagés par un souverain ou un grand seigneur, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises: c'est aussi de là que vient le terme *maître de chapelle*,

3°. Un certain nombre de ces musiciens qui ne se joignent aux autres que de tems en tems, & pour remplir davantage, & qu'on nomme aussi, suivant Brossard, *gros chœur* ou *grand chœur*. Comme les morceaux chantés par la *chapelle*, pris dans ce dernier sens, ou par le grand chœur, doivent être composés en conséquence, & n'avoir pas trop de diminution ou de vitesse, mais être d'un style sérieux & savant, on appelle ce genre de composition *style de chapelle* ou *d'église*.

Comme l'étymologie qu'on donne ordinairement au mot *chapelle* est assez singulière, nous la rapporterons ici.

Les rois de France & leurs généraux, à ce que l'on prétend, avoient coutume de porter avec eux à la guerre la cape, ou, suivant d'autres le casque de St. Martin de Tours, qui avoit été soldat. Or, comme ils faisoient dire la messe dans la tente où l'on gardoit cette cape, on appella cette tente *capelle* ou *chapelle*, & *chapelain* celui qui y disoit la messe; ensuite on a donné ce nom à toutes les églises particulières que les grands seigneurs avoient dans leurs maisons, & enfin à tout ce qui ressembloit de ces églises ou *chapelles*.

(*Chusac.*)

CHARGE, air militaire des trompettes, tambours, tympalles, qu'on exécute quand l'armée est prête à charger l'ennemi; d'où lui est probablement venu le nom de *charge*. On dit sonner la *charge*, pour les trompettes, battre la *charge*, pour les tambours.

Comme dans les opéras on représente quelque fois le choc de deux armées, le musicien doit savoir composer des *charges* & leur donner un air militaire.

(*M. de Castillon.*)

CHARGÉ, ÉE *adj.* On dit que de la musique est *chargée*, 1°. lorsqu'elle est trop remplie d'harmonie; que les accords y changent trop souvent ou sont trop constamment composés. 2°. Lorsque la marche des parties est trop divergente, & que chacune paroît avoir son chant particulier. 3°. Lorsqu'on emploie trop de notes dans les instrumens de l'orchestre.

On reprochoit souvent à la musique de Rameau, sur-tout à celle de ses chœurs, d'être *chargée*, parce qu'il affectoit d'en compléter tous les accords. Comme la musique de Gluck prétend toujours à l'effet, plusieurs de ses morceaux sont trop *chargés*, en ce que les parties ayant chacune une intention différente, l'une étouffe nécessairement le chant de l'autre, & il en résulte de la confusion. On accuseoit en Italie la musique de M. Piccini d'être *chargée* dans le dernier sens, parce que voulant faire valoir les instrumens d'orchestre, li leur donnoit trop de notes à exécuter. L'opposé de *charge* est *clair*. (Voyez ce mot.)

On dit encore que l'expression d'un morceau de musique est *chargée*, lorsqu'on y met trop d'inflec-

tion. Ce mot, propre dans ce sens à la peinture, est commun à plusieurs arts, notamment à celui de la déclamation.

(*M. Framoy.*)

CHARONDE. Nom d'une chanson de table des Athéniens.

(*M. de Castillon.*)

CHASSE. *f. f.* On donne ce nom à certains airs ou à certaines fanfares de cors ou d'autres instrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des tons que ces mêmes cors donnent à la chasse.

(*J. J. Rousseau.*)

CHASSE. Les moyens principaux dont on s'est servi dans les airs de cette espèce pour rappeler les tons de la chasse, ont été le mouvement de ♩ , sur lequel ils sont presque tous, & l'emploi des cors, mêlés aux autres instrumens, de façon à dominer sur l'orchestre.

Parmi les morceaux de chasse qui ont le plus réussi dans nos anciens opéras françois, on a long-tems cité la chasse de Zaïde. Dans la musique de Chambre, la chasse de M. de la Gardie a eu, dans son tems, beaucoup de réputation; elle est dans un divertissement de l'Isle-Adam, composé pour le feu prince de Conti. Les paroles du duo, qu'on chante sur l'air de cette chasse :

Eh quoi! tout sommeille!

Amis, qu'on s'éveille;

Au bruit du cor

Peut-on dormir encore? &c.

sont de M. Marmontel. C'est une des meilleures parodies que nous ayons.

M. Philidor a fait entendre le premier sur le théâtre italien une chasse d'un tout autre genre. Western fait, dans Tom-Jones, le récit de la chasse au cerf. Ce morceau, travaillé avec un soin particulier, eut un grand succès. De beaux effets d'harmonie, l'emploi très-heureux des principaux tons de chasse, exécutés par les cors, & servant on d'accompagnement ou de ritournelle; enfin, le chant & le débit de ce Cailleau, acteur excellent & déterminé chasseur, tout contribuoit à le faire applaudir. Il plaît encore au théâtre, mais il ne fait plus la même illusion, qui résulroit de ce rapport singulier entre l'acteur & le personnage.

A l'opéra, le premier chœur de Didon est une chasse, dans le & chantée en même tems par les suivantes de la Reine. Ce morceau qui est, pour ainsi dire au commencement de l'ouvrage, a donné à M. Picciani l'idée de faire au commencement du mouvement de son ouverture une espèce de chasse qui est pleine de chaleur, & d'orgueille, d'idées neuves & brillantes. Il ne pouvoit mieux représenter l'entrée de Didon, qu'en voir bécoter par elle un habit de chasseur. Et dont le sujet est un couplet se trouve ainsi en même endroit & dans deux morceaux, l'un de symphonie, l'autre de chant, qui, sans

se ressembler, ont le même caractère & concourent au même but.

Le chœur des compagnons d'Hypolite, dans l'opéra de Phedre, par M Lemoine, est aussi sur un mouvement de chasse, mais modéré, en quelque sorte, par l'intention religieuse des paroles adressées à Diane. Les couplets chantés par Hypolite seul ont quelques tournures de chant & de modulation d'un genre un peu françois, & les paroles n'y sont pas toujours fort à l'aide. Mais le premier chant :

O Diane ! chaste déesse, &c.

qui revient en refrain & en chœur, est de l'effet le plus heureux.

Des morceaux de ce genre, placés à propos, & lorsque le sujet les exige, contribuent à l'illusion, & sont une source de variété. Mais il ne faut pas les prodiguer, si l'on veut leur conserver ce dernier avantage. (M. Ginguené.)

CHEVROTTER. *v. n.* C'est, au lieu de battre nettement & alternativement du gosier les deux sons qui forment la cadence ou le trille, (voyez ces mots) en battre un seul à coups précipités, comme plusieurs double-croches détachées & à l'unisson; ce qui se fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui sert alors de soupape: en sorte qu'elle s'ouvre par secousse pour livrer passage à cet air, & se referme à chaque instant par une mécanique semblable à celle du tremblant de l'orgue. Le chevrottement est la désagréable ressource de ceux qui n'ayant aucun trille en cherchant l'imitation grossière; mais l'oreille ne peut supporter cette substitution, & un seul chevrottement au milieu du plus beau chant du monde suffit pour le rendre insupportable & ridicule. (J. J. Rousseau.)

CHIFFRER. C'est écrire sur les notes de la basse des chiffres ou autres caractères indiquant les accords que ces notes doivent porter, pour servir de guide à l'accompagnateur. (Voyez *Chiffres, Accord.*) (J. J. Rousseau.)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au dessus ou

au-dessous des notes de la basse, pour indiquer les accords qu'elle doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des chiffres, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'est la sorte de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Comme chaque accord est composé de plusieurs sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces sons par un chiffre, on auroit tellement multiplié & embrouillé les chiffres, que l'accompagnateur n'auroit jamais eu le tems de les lire au moment de l'exécution. On s'est donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériser chaque accord par un seul chiffre; de sorte que ce chiffre peut suffire pour indiquer, relativement à la basse, l'espèce de l'accord, & par conséquent tous les sons qui doivent le composer. Il y a même un accord qui se trouve chiffré en ne le chiffrant point; car selon la précision des chiffres, toute note qui n'est point chiffrée, ou ne porte aucun accord, on porte l'accord parfait.

Le chiffre qui indique chaque accord est ordinairement celui qui répond au nom de l'accord: ainsi l'accord de seconde se chiffre 2; celui de septième 7; celui de sixte 6, &c. Il y a des accords qui portent un double nom, & qu'on exprime aussi par un double chiffre: tels sont les accords de sixte-quarte, de sixte-quinze, de septième & sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la composition des chiffres est venue du tems & du hasard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'est pas étonnant qu'ils y trouvent des fautes & des contradictions.

Voici une table de tous les chiffres pratiqués dans l'accompagnement; sur quoi l'on observera qu'il y a plusieurs accords qui se chiffrent diversement en différens pays, ou dans le même pays par différens auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puisse choisir celle qui lui paraîtra la plus claire; & pour accompagner, rapporter chaque chiffre à l'accord qui lui convient, selon la manière de chiffrer de l'auteur.

Chiffres:	Noms des Accords:
7	Idem.
7 } 2 }	Idem.
7 [♯] } 4 } 2 }	Idem.
7 [♯] } 5 } 4 } 2 }	Idem.
	&c.
7 [♯] } 6 [♯] }	Septieme superflue avec fixte mineure.
* x7 } 6 }	Idem.
x7 } 6 [♯] }	Idem.
x7 } 6 }	Idem.
x7 } 6 }	Idem.
	&c.
* 7 } 2 }	Septieme & seconde.
6 } 5 }	Grande fixte.
6	Idem.
* 5	Fausse-quinte.
5 [♯]	Idem.
6 [♯]	Idem.
6 }	Idem.
6 }	Idem.
5 }	Idem.
6 }	Fausse - quinte & fixte ma- jeure.
5 }	Idem.
* x6 } 5 }	Idem.
x6 } 5 }	Idem.
6 [♯] }	Idem.
5 [♯] }	Idem.
4 }	Petite fixte.
3 }	Idem.
6 }	Idem.
4 }	Idem.
3 }	Idem.
7 6	Idem.

Chiffres:	Noms des Accords:
6	Idem.
x6	Idem, majeure:
x6 } 4 }	Idem.
3 }	&c.
* x6	Petite fixte superflue.
x6 } 4 }	Idem.
3 }	Idem.
# 6	Idem.
x6 } 5 }	Idem avec la quinte
3 }	Idem.
x6 } 5 }	Idem.
6 }	Petite fixte avec la quarte superflue
4 }	Idem.
3 }	Idem.
x4 } 3 }	Idem.
6 }	Idem.
* x4 }	Idem.
x4 } 3 }	Idem.
* 2	Accord de seconde;
4 }	Idem.
2 }	Idem.
6 }	Idem.
2 }	Idem.
* 5 }	Seconde & quinte.
2 }	Idem.
6 }	Triton.
4 }	Idem.
6 }	Idem.
4 ^x }	Idem.
6 }	Idem.
x4 }	Idem.
6 }	Idem.
4 }	Idem.
4 }	Idem.
2 }	Idem.
4 }	Idem.
2 }	Idem.
4 ^x }	Idem.
2 }	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
$\begin{matrix} x & 4 \\ & 2 \end{matrix} \}$	Idem.
4 x	Idem.
$\begin{matrix} x & 4 \\ & 4 \end{matrix} \}$	Idem.
4	Idem.
$\begin{matrix} 4 & x \\ 3 & \sharp \end{matrix} \}$	Triton avec tierce mineure.
$\begin{matrix} 4 \\ \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} x & 4 \\ & \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} x & 2 \\ & \sharp \end{matrix} \}$	Seconde superflue.
$\begin{matrix} x & 4 \\ x & \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} 4 \\ \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
&c.	
$\begin{matrix} 9 \\ 9 \\ 5 \end{matrix} \}$	Accord de neuvième.
$\begin{matrix} 9 \\ 5 \end{matrix} \}$	Idem.
$\begin{matrix} 9 \\ 3 \end{matrix} \}$	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
$\begin{matrix} * & 9 \\ & 7 \end{matrix} \}$	Neuvième avec la septième.
$\begin{matrix} 9 \\ 7 \\ 5 \end{matrix} \}$	Idem.
* 4	Quarte ou onzième.
$\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix} \}$	Idem.
* $\begin{matrix} 4 \\ 9 \end{matrix} \}$	Quarte & neuvième.
* $\begin{matrix} 4 \\ 7 \end{matrix} \}$	Septième & quarte.
* x 5	Quinte superflue.
5 x	Idem.
x $\begin{matrix} 5 \\ 9 \end{matrix} \}$	Idem.
x $\begin{matrix} 5 \\ 9 \\ 7 \end{matrix} \}$	Idem.
* x $\begin{matrix} 5 \\ \sharp \\ 4 \end{matrix} \}$	Quinte superflue & quarte.
$\begin{matrix} 5 & x \\ 4 & \sharp \end{matrix} \}$	Idem.
* $\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix} \}$	Septième & sixte.
* $\begin{matrix} 9 \\ 6 \end{matrix} \}$	Neuvième & sixte.

Quelques auteurs avoient introduit l'usage de couvrir d'un trait toutes les notes de la basse qui passoient sous un même accord ; c'est ainsi que les jolies cantates de M. de Clerambault sont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer ; elle monroit aussi trop clairement à l'œil toutes les synecopes d'harmonie. Aujourd'hui quand on soutient le même accord sous quatre différens notes de basse , ce sont quatre chiffres différens qu'on leur fait porter , de sorte que l'accompagnateur , induit en erreur , se hâte de chercher l'accord même qu'il a sous la main. Mais c'est la mode en France de charger les basses d'une confusion de chiffres inutiles : on chiffre tout , jusqu'aux accords les plus évidens , & celui qui met le plus de chiffres croit être le plus savant. Une basse ainsi hérissée de chiffres triviaux rebute l'accompagnateur & lui fait souvent négliger les chiffres nécessaires. L'auteur doit supposer, ce me semble, que l'accompagnateur fait les élémens de l'accompagne-

ment , qu'il fait placer une sixte sur une médiate , une fausse - quinte sur une note sensible , une septième sur une dominante , &c. il ne doit donc pas chiffrer des accords de cette évidence , à moins qu'il ne faille annoncer un changement de ton. Les chiffres ne sont faits que pour déterminer le choix de l'harmonie dans les cas douteux , on le choisit des sons dans les accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste , c'est très-bien fait d'avoir des basses chiffrées exprès pour les écoliers. Il faut que les chiffres montent à ceux-ci l'application des règles ; pour les maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau , dans sa dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement , a trouvé un grand nombre de défauts dans les chiffres établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourant insuffisans , obscurs , équivoques ; qu'ils multiplient inutilement les accords , & qu'ils n'en montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *chiffres* aux notes arbitraires de la basse-continue, au lieu de les rapporter immédiatement à l'harmonie fondamentale. La basse-continue fait, sans doute, une partie de l'harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement: cette harmonie est indépendante des notes de cette basse, & elle a son progrès déterminé auquel la basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les accords & les *chiffres* qui les annoncent des notes de la basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'harmonie au lieu d'en montrer la base; on multiplie à l'infini le petit nombre des accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la mécanique des doigts dans la pratique de l'accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *chiffres* d'autres *chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet accompagnement tout-à-fait indépendant de la basse-continue; de sorte que, sans égard à cette basse, & même sans la voir, on accompagneroit sur les *chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la basse & des *chiffres*.

Les *chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses. 1°. L'harmonie fondamentale dans les accords parfaits, qui n'ont aucune succession nécessaire, mais qui constatent toujours le ton. 2°. La succession harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les accords dissonans.

Tout cela se fait au moyen de sept *chiffres* seulement. I. Une lettre de la gamme ind. que le ton, la tonique & son accord: si l'on passe d'un accord parfait à un autre, on change de ton; c'est l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour passer de la tonique à un accord dissonant, M. Rameau n'admet que six manières, à chacune desquelles il assigne un caractère particulier, savoir:

1. Un X pour l'accord sensible: pour la septième diminuée il suffit d'ajouter un bémol sous cet X.
 2. Un 2 pour l'accord de seconde sur la tonique.
 3. Un 7 pour son accord de septième.
 4. Cette abréviation *aj.* pour la sixte ajoutée.
 5. Ces deux *chiffres* $\frac{3}{4}$ relatifs à cette tonique pour l'accord qu'il appelle de tierce-quarte, & qui revient à l'accord de neuvième sur la seconde note.
 6. Enfin ce *chiffre* $\frac{4}{4}$ pour l'accord de quarte & quinte sur la dominante.
- III. Un accord dissonant est suivi d'un accord

parfait ou d'un autre accord dissonant: dans le premier cas, l'accord s'indique par une lettre; le second se rapporte à la mécanique des doigts: (voyez *Doigter*.) C'est un doigt qui doit descendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un sur l'autre qu'il faut descendre de doigts. Les doigts qui doivent descendre par préférence sont indiqués par la mécanique; les dièses ou bémols qu'ils doivent faire sont connus par le ton ou substitués dans les *chiffres* aux points correspondans: ou bien, dans le chromatique & l'enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en descendant ou en montant depuis le signe d'une note connue pour marquer qu'elle doit descendre ou monter d'un demi-ton. Ainsi tout est prévu, & ce petit nombre de signes suffit pour exprimer toute bonne harmonie possible.

On sent bien qu'il faut supposer ici que toute dissonance se sauve en descendant; car s'il y en avoit qui se dûssent sauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts ascendantes dans des accords dissonans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre: car s'il simplifie les signes, s'il diminue le nombre des accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource, les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejeter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux; voilà sa condamnation.

(J. J. Rousseau.)

* Il n'est pas douteux que si la musique moderne avoit été inventée par un seul homme, ou au moins dans un même siècle, & portée tout de suite à l'état où elle est aujourd'hui, comme Minerve sortit toute armée de la tête de Jupiter, on n'y trouveroit pas les défauts, les imperfections, les contradictions qu'on y rencontre sans cesse; & pour ne parler que des *chiffres*, si tous les sons qui peuvent composer un accord avoient été conçus à la fois comme devant toujours accompagner celui qui les engendre, ou dont ils dépendent, il est certain que les *chiffres*, qui ne sont que les signes représentatifs de ces sons, seroient aussi simples, aussi invariables, aussi universellement

adoptés que les accords eux-mêmes. Mais lors de l'invention de l'harmonie on n'a d'abord fait entendre qu'un son avec un autre, ensuite deux; on les a représentés par un, par deux *chiffres*. Bientôt on a risqué des dissonances: elles ont augmenté le nombre des sons d'un accord, & les signes se sont également multipliés. Les modulations se sont compliquées: il a fallu modifier en même tems les *chiffres* par des signes nouveaux. On a senti alors la confusion qu'ils répandoient dans l'exécution musicale, & la nécessité de les simplifier. Mais chacun a proposé cette réforme à sa manière, & aucune n'a pu l'emporter sur l'autre. Il en est résulté à-peu-près autant de manières de chiffrer que de compositeurs, & les accompagnateurs ne pouvant plus s'y reconnoître, ont abandonné entièrement les *chiffres*, & n'ont plus voulu accompagner que sur les partitions.

Lorsque Rousseau reproche aux François de trop multiplier les *chiffres*, lorsqu'il prétend que celui qui en emploie le plus se croit le plus savant, il pouvoit avoir raison pour le tems dont il parloit. Il est à croire cependant que ce n'est pas cette vanité puérile qui déterminoit les compositeurs, mais l'usage où l'on étoit alors, en France, de compléter rigoureusement les accords, & de faire faire de fréquens mouvemens à l'harmonie. Le premier de ces défauts obligeoit d'accumuler *chiffres* sur *chiffres*, & le second d'en changer souvent.

La méthode proposée par Rameau supposoit de même les accords toujours complets, ou laissoit à l'accompagnateur le soin des suppressions souvent nécessaires. Les observations de Rousseau lui-même tiennent encore à cette supposition. » L'auteur doit supposer, dit-il, que l'accompagnateur fait placer une sixte sur une médiane, » une fausse-quinte sur une note sensible, une » septième sur une dominante, &c. Il ne doit » donc pas chiffrer des accords de cette évidence, » à moins qu'il ne faille annoncer un changement » de ton. — Mais une médiane ne peut-elle porter qu'une sixte? Une sensible n'a-t-elle d'autre accord que la fausse-quinte? La dominante ne peut-elle paroître sans une septième? Ce seroit réduire toute la musique à la règle de l'octave.

Mais dans le cas même où ces cordes de la gamme portent ces accords, doivent-ils toujours être complets? Si sur la médiane l'auteur n'a voulu faire entendre que la tierce; s'il veut que la sixte seule accompagne la sensible; s'il lui plaît que la dominante porte l'accord parfait, l'accompagnateur à qui vous ne donnez aucun indice pourra-t-il deviner l'intention du compositeur?

Au reste, toutes ces incertitudes ne viennent que de s'être écartés du motif qui a fait inventer les *chiffres*. Il suffit de le rappeler pour faire connoître la meilleure manière de *chiffrer*. Elle est

simple, elle est claire, ne tient à aucun système, & ne dépend point, comme la plupart de celles qui existent, de diverses conventions.

A quoi servent les *chiffres*? Quel but a-t-on pu avoir en les plaçant sur les notes de la basse? Celui d'exprimer, non pas les accords que les notes peuvent porter, mais les sons qui sont véritablement contenus dans les parties supérieures. Lorsque l'accompagnateur n'a sous les yeux que la basse & le chant, les *chiffres* suppléent aux autres parties qui lui manquent. S'il accorde sur la partition, elles le dispensent de lire un grand nombre de portées à la fois. Telle est leur seule destination; ce seroit à tort qu'on voudroit leur en chercher une autre.

Observons ensuite qu'il y a deux manières d'accompagner. Par la première on se contente de plaquer simplement les accords; avec la seconde on exécute de la main droite le chant de la voix & celui des instrumens, c'est-à-dire, les tournelles & les traits de remplissage. Cette seconde manière exige une harmonie moins complète, parce que les notes successives qu'on fait entendre à l'oreille la remplissent suffisamment. Cepen- lorsque l'expression l'exige, dans les *sortes*, sur le premier tems d'une mesure, on a coutume d'ordinairement un ou deux sons pour remplir l'harmonie & qui s'exécutent de la main droite & de la main gauche, selon ce qui est plus commode pour le doigter. Les *chiffres* servent à exprimer ces sons: on voit qu'ils ne peuvent pas être nombreux, puisque tout accord étant au plus composé de quatre notes, & l'accompagnateur en connoissant déjà deux, celle du chant & celle de la basse, il n'y en a plus qu'une ou deux à lui indiquer.

Lorsqu'on plaque les accords, comme il arrive ordinairement lorsque le clavecin est soutenu de l'orchestre, l'accompagnateur doit avoir toujours le soin de faire la note principale du chant de la main droite, (la gauche est destinée dans ces cas à exécuter la basse) & si le compositeur a rempli son harmonie d'un ou de deux sons, les sons de même indiqués à l'accompagnateur par un ou deux *chiffres*.

Ainsi lorsque la basse & le chant sont en tierce, si les parties supérieures forment en outre une quinte avec la basse, vous *chiffrez* d'un 5: une barre ou un bâton ou tout autre signe doit se à exprimer un intervalle majeur, indiquent que cette quinte est fausse. Si c'est une tierce, vous *chiffrez* d'un 3, avec le ♯ le ♭ ou le ♮ pour indiquer l'espèce de cet intervalle, dans le cas où elle ne seroit pas assez déterminée par le ton.

Un exemple rendra ceci encore plus clair. Je donne ici la première phrase de l'air de D'Alen. Ah! que je fus bien inspiré; je tiens que l'accompagnateur n'a sous les yeux que la basse

chiffrée & le chant, & qu'il veut plaquer ses accords.

J'ai marqué d'un 3 la première note de basse, & je pouvois m'en dispenser. Tout accompagnateur fait bien que sur une première note il est important de bien établir le ton, & que pour en donner une impression plus forte à l'oreille, on complete ordinairement ce premier accord parfait.

J'ai *chiffré* d'un seul 4 le troisième *mi* de la seconde mesure. L'accord que ce *chiffre* représente est ordinairement désigné par un 4, pour le distinguer de l'accord de onzième nommé de *quarte*, & des autres où cet intervalle est employé; mais comme dans la manière proposée cette distinction n'est pas nécessaire; & que la sixte est exprimée dans le chant, j'ai cru inutile de la marquer une seconde fois.

Les quatre premières notes du chant de la quatrième mesure n'ayant point de basse, leur accompagnement ne peut être distingué par des *chiffres*. Mais comme l'auteur a voulu que rien ne pût distraire l'attention de ce passage, il lui a donné peu d'harmonie; il n'est donc pas nécessaire qu'elle soit remplie par des accords plaqués. L'accompagnateur intelligent & qui connoit son clavier fera ce trait de la main droite, &

sentira bien qu'il est composé d'une suite de tierces.

L'accord qui commence la sixième mesure est une septième superflue C'est la commodité du doigter qui décide ordinairement de la face qu'on donne à un accord; mais il est mieux cependant de suivre l'ordre des *chiffres*, qui répond davantage à l'intention de l'auteur. C'est donc un *la* # & un *mi* qui, sur le *si* de la basse, devenu pour un moment tonique, accompagnent l'*ut* du chant. Ce *la* # devient naturel dans la mesure suivante & ce changement est suffisamment annoncé par le 7 précédé d'un 4. J'ai marqué même les accords de suspension quand ils sont ailleurs que dans le chant, comme au commencement de la cinquième & de la huitième mesure.

Voyez *pl. de musiq. fig. 54.* un chœur entier *chiffré* de cette façon. Voyez aussi, pour le reste de l'article, les mots *Accompagnement*, *Doigter*.

NOTES sur le chœur d'Ernelinde, *chiffré* de la manière proposée, fig. 54.

AAA. Je n'ai mis aucun *chiffre* sur ces notes, tant parce que l'accord est complet, que parce qu'il est exprimé en entier dans la partie supérieure; mais j'en ai mis sur le reste de la mesure, parce que l'accord parfait n'a point été rempli par l'auteur. Par exemple dans la seconde moitié de la première mesure, on auroit pu faire entendre la quinte sur le *mi b* de la basse, s'il n'y avoit pas eu de *chiffre*. Mais le 3 indique seulement la tierce, parce que l'auteur l'a écrit ainsi.

B. Je n'ai point mis de *chiffre* sur cette note, quoi que l'accord parfait soit rempli par l'auteur, parce que le *mi b* de la mesure précédente, faisant 7^e sur le *fa* de la basse, doit nécessairement se sauver sur la tierce *re*, & que la quinte *fa* est dans la partie supérieure.

C. La partie supérieure de cette mesure contenant successivement toutes les notes de l'accord, il étoit inutile d'en *chiffre* la basse. Si quelques-unes de ces notes n'avoient pas appartenu au même accord, le *chiffre* l'auroit indiqué.

D. On peut être étonné de voir un triton *chiffré* d'un 4. Ce signe, je ne l'ignore pas, n'est nullement d'usage, sans y joindre au moins un 4. Dans la table donnée par Rousseau, le 4 indique la seconde, renversément de la septième simple, tandis que le triton est renversé de la septième de dominante. Mais qu'importe de la nature de l'accord, pourvu que les intervalles en soient clairement exprimés pour l'accompagnateur? Il étoit inutile d'ajouter le signe de la quarte puisqu'elle est dans la partie supérieure; &

cette quarte exprimée détermine suffisamment le triton.

E. Les esprits routiniers pourront blâmer aussi l'emploi d'un 3 pour désigner un accord de sixte, parce que le 3 seul est le signe ordinaire de l'accord parfait; mais le *lab* de la P. S. faisant sixte avec l'*ut* de la basse, ne laisse aucune équivoque, & cela doit suffire à l'accompagnateur.

F. J'ai chiffré cet endroit d'un 8 quoique la basse se taise, mais il me semble qu'il est assez clair que ce 8 désigne l'octave de la dernière note de basse censée prolongée toute la mesure. Il est nécessaire que la main droite fasse entendre ce *fib* qui sert de préparation aux accords suivans. C'est sur-tout dans ce passage qu'on peut sentir combien la méthode proposée est avantageuse. Les chiffres simples que j'ai employés expriment tous les sons que l'auteur a voulu faire entendre, dans l'ordre qu'il leur a lui-même assigné, & ils n'en expriment point d'autres. En le chiffrant de la manière ordinaire l'accompagnateur pourroit compléter les accords, le chant n'en seroit plus distinct & le passage deviendroit confus.

G. La même attention distingue ce *tasto solo*. Le chiffre supérieur indique constamment la marche d'une des parties supérieures, tandis que le chiffre inférieur en indique une autre. On y voit clairement comment les dissonances sont sauvées, & les doigts des accompagnateurs suivent précisément le même mouvement que les voix.

H. J'ai exprimé par un 6 la sixte de cet accord quoiqu'on la voie dans la partie supérieure, parce que la septième *lab* de la mesure précédente a besoin dans celle-ci de se résoudre sur un *sol*; & c'est une marque que cet intervalle doit être, ou au moins, peut être doublé.

On voit que par cette méthode on peut accompagner très-bien sans être *fort* savant en musique: il suffit presque de savoir lire & d'avoir l'habitude du clavier. (M. Framery).

CHINOIS. (*musique des*) Ce n'est pas seulement sur les peuples très-sensibles, & doués d'une imagination active, que la musique étend son empire; elle régit aussi chez les nations les plus graves, comme le font en général les nations Orientales: les Persans, les Turcs & les Arabes, en sont idolâtres: les Chinois, plus sérieux encore, plus froids & plus méthodiques, en ont fait non-seulement un de leurs plus doux amusemens, mais une de leurs sciences les plus compliquées, & de leurs plus sérieuses occupations.

La musique en général à une double propriété, qui lui fait exercer un double pouvoir sur les peuples les plus instruits comme sur les moins civilisés. Elle flatte agréablement les sens, & pour la goûter, il ne faut avoir que cette sensibilité d'oreille, susceptible de plus ou moins de perfection & de délicatesse mais que la nature ne refuse qu'à un petit nombre d'êtres disgraciés. Elle ouvre de plus un champ libre aux combinaisons de l'esprit, aux calculs & aux systèmes, & dans ce sens elle n'est connue que des nations savantes, & de ceux qui, dans ces nations, ont habitué leur esprit à la réflexion & à l'étude.

Ainsi l'on peut dire qu'il y a de la musique chez tous les peuples, mais qu'il n'y a de système de musique que chez ceux qui ont joint à la culture de cet art celle des autres sciences. La plus grande partie des nations de l'Europe ayant les mêmes lumières, qu'elles se sont réciproquement communiquées, leur système musical est à-peu-près le même. Celui des Persans & des Arabes domine dans presque toute l'Asie, & ne ressemble que fort peu à quelques parties du nôtre. Le système des Chinois est à eux, & n'a aucun rapport avec celui des autres Orientaux. Il en a davantage avec celui des Egyptiens & des anciens Grecs, & même, selon quelques savans, l'Egypte & la Grèce avoient puisé chez les Chinois le système de leur musique, ainsi que plusieurs de leurs arts.

Ce qu'il y a de certain, c'est que depuis un tems véritablement immémorial ils eurent la musique comme science, il paroît que son origine remonte chez eux jusqu'aux premiers siècles de la monarchie, & qu'elle avoit fait dès-lors l'un des principaux objets de l'attention des souverains & des magistrats. Avant Pythagore, avant les prêtres d'Egypte, avant Mercure lui-même on connoissoit en Chine la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelle les douze *lu*: ces douze *lu*, distribués en deux classes, y étoient distingués en parfaits & en imparfaits, sous les noms d'*yang lu* & d'*yn-lu*: on y connoissoit la nécessité de cette distinction. Enfin la formation de chacun de ces douze *lu*: & de tous les intervalles musicaux qui en dépendent, n'étoit dans le système inventé par les Chinois, qu'un simple résultat de la progression triple de douze termes. (Voyez ci-après l'article Grecs; voyez aussi le mémoire sur la Musique des anciens, par M. l'abbé Roussier.)

Un système démontré existant avant le siècle de Mercure, & transmis chez le même peuple de générations en générations jusqu'à nos jours! Quelle antiquité vénérable! Et que l'orgueil de nos petits états modernes a mauvaise grace auprès de cette longue suite de siècles éclairés!

« On sait bien en Europe, dit avec raison le missionnaire Amiot, que l'Egypte a eu son Mercure, son *trois fois grand* (Trismégiste), qui par la douceur de son chant acheva de civiliser les hommes :

l'on fait que la Grèce a eu son Orphée & son Amphion, qui, par les sons mélodieux de leurs lyres, pouvoient suspendre le cours des ruisseaux, se faire suivre par les rochers, enchaîner Cerbère lui-même dans les Enfers : mais l'on ignore les merveilles étonnantes qui ont été opérées à la Chine par les *Lyng lun*, par les *Kouei* & par les *Pin-mou kin*, non moins habiles & aussi puissans que les Mercure, les Orphée & les Amphion. Les musiciens philosophes de la Chine..... étoient de divers instrumens des sons qui pouvoient appivoiser les bêtes les plus féroces, & adoucir les mœurs des hommes, souvent plus féroces que les bêtes ».

« Quand je fais retonner les pierres sonores qui composent mon *KING*, (1) les animaux viennent se ranger autour de moi & tressaillent d'aise, dit l'inimitable *Kouei*, plus de mille ans avant l'existence du fameux chanteur de la Thrace, & environ huit siècles avant que parût le célèbre fils d'Antiope..... *Vut-ou sivoir*, disent les plus anciens auteurs Chinois, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises, qu'on examine la musique qui y a cours. » Ne voit-t-il pas toute l'influence attribuée par les anciens philosophes à la musique sur la morale ?

Ce syst' me musical qui ne s'est pas conservé sans altération chez les Chinois, excepté chez quelques Hébreux, mais dont une partie considérable y est encore en vigueur, est si éloigné du nôtre, qu'on ne sauroit trop admirer la simplicité de ce bon instrumentaire françois, qui, sans préparation, sans explication préliminaire, s'en va jouer à des Mandarins les *Sauvages* & les *Cyclopes* de Rameau, & les plus beaux airs de sûte du recueil de Blavet. Aussi y comprirent ils rien, ce qui n'est pas difficile à comprendre. M. Amiot cessa bientôt d'en être surpris. Il se mit à étudier à fond leur syst' me ; & c'est des mémoires qu'il a envoyés en France sur cet intéressant objet que seront tirés les matériaux de cet article.

Le son, selon les musiciens chinois (& en cela leur doctrine n'a rien de particulier) lorsqu'il est isolé, a un écart plus ou moins fort, plus ou moins clair de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet ; mais qui n'étant point encore soumis à la mesure & aux règles qui constituent le ton, n'a besoin pour devenir tel que d'être circonscrit dans de certaines limites.

Ils distinguent huit espèces différentes de sons, & pensent que pour les produire la nature a formé huit sortes de corps sonores sous lesquels on peut classer tous les autres. Ce sont la peau tannée des animaux, la pierre, le métal, la terre cuite, la soie, le bois, le bambou, & la calabasse.

(1) Instrument chinois dont il sera parlé plus bas.

Les inventeurs de la musique *Chinoise*, qui furent les fondateurs de la monarchie, ne choisirent pas au hasard & sans dessein ces différentes matières dont ils tiroient le son musical.

Le premier usage qu'ils firent de cet art fut pour chanter des hymnes en l'honneur du ciel & en l'honneur des ancêtres. Par le premier de ces cultes ils rendoient grâce au ciel de tous les bienfaits dont il ne cessoit de les combler ; par le second, ils remercioient leurs ancêtres de leur avoir donné la vie, & de les avoir ainsi mis en état de pouvoir jouir de tous les dons du ciel. Ils voulurent, dans la musique qui accompagnoit l'une & l'autre cérémonie, avoir sous les yeux les différentes matières qui pouvoient exciter leur reconnaissance en leur rappelant le souvenir de ce qui servoit à leur nourriture, à leur entretien, & à leur bien-être ; & ils choisirent parmi ces objets ceux qui étoient les plus propres à rendre des sons agréables.

Dès le tems de *Yao* & de *Chun* (1), on avoit établi la distinction des huit sons & des huit corps sonores ; on avoit fait les recherches les plus exactes pour obtenir le ton propre de chacun de ces huit corps, afin d'en pouvoir tirer ces modulations ravissantes, seules capables de charmer à la fois & l'oreille & le cœur. Enfin on étoit persuadé qu'on pouvoit, à la vérité, tirer de chaque corps sonore tous les tons de la musique, mais qu'il y avoit cependant pour chacun de ces corps un ton plus analogue aux parties qui le composent, un ton propre que la nature, dans la distribution des choses pour le concours de l'harmonie universelle, lui a assigné elle-même, en combinant ces parties.

1. Le son de la peau étoit rendu par les tambours.
2. Le son de la pierre, par les *king*.
3. Celui du métal, par les cloches.
4. Celui de la terre cuite, par les *hiven*.
5. Celui de la soie, par les *kin* & les *ché*.
6. Celui du bois, par les *ya* & les *tihou*.
7. Celui du bambou, par les différentes flûtes & les *koan*.
8. Celui de la calabasse, par les *chenz*.

Les tambours s'appelloient d'abord *tou-kou*, c'est à-dire, *tambou de terre*, parce que la caisse en étoit de terre cuite. On reconnut bientôt que cet instrument étoit en même tems trop fragile & trop lourd ; on substitua le bois à la terre, & l'on varia la forme & la grosseur des tambours, suivant les différens usages auxquels on les destinoit. Une pièce de bois traversoit par le milieu

(1) Plus de 22 siècles avant Jésus-Christ.

le corps de l'instrument; & tantôt ce bois avoit un pied fait en forme de croix pour le soutenir debout pendant qu'on frappoit le tambour; tantôt il étoit sans pied, & on l'enfonçoit dans la terre assez profondément pour que le tambour ne pût vaciller lorsqu'on le frappoit. Quelquefois on suspendoit au tambour deux autres plus petits, qui lui servoient d'accompagnement, & qui recevoient différens noms selon la manière dont ils étoient placés, ou l'usage auquel ils étoient employés. Parini les grands tambours il y en avoit de deux espèces qui étoient remplis de son deriz, ou de cette enveloppe que quitte le riz quand on le moule. Le son de ces instrumens étoit doux. L'un, qui se nommoit *ya kou*, étoit placé sur son pied hors de la salle des cérémonies, & celui qui en jouoit se tenoit debout; l'autre, appelé *po-fou*, devoit être dans la salle même. Il servoit à accompagner les voix: celui qui en jouoit étoit assis & le tenoit sur ses genoux.

II. Les pierres sonores, dont on faisoit le *king*, se trouvent sur la superficie de la terre, près des bords de la rivière *Sé*. Les physiciens *chinois* disent que ces pierres exposées au soleil & à toutes les variations de l'air, acquièrent une dureté qui fait qu'elles rendent un son plus clair, plus net & plus déterminé. C'est pourquoi, ajoutent-ils, on leur donnoit la préférence sur les autres pierres sonores qui se trouvent dans le sein de la terre ou dans le fond des eaux. Les anciens *Chinois* avoient observé que le son rendu par ces pierres tenoit un milieu entre le son du métal & celui du bois; « qu'il étoit moins aigre & moins sec que le premier, plus éclatant que le second, plus brillant & plus doux que l'un & l'autre. » Ils s'en servirent pour faire l'instrument nommé *king*.

Sous ce nom général on distingue le *tsé-king*, consistant en une seule pierre, & ne rendant qu'un seul ton, qui servoit, ainsi que le gros tambour & la grande cloche, à donner le signal pour commencer ou pour finir; & le *pien-king* qui est un assortiment de seize pierres, d'une grandeur graduelle, suspendues, dans un grand carré de bois, à deux bâtons qui passent transversalement d'un côté à l'autre du carré; & ces seize pierres forment les seize sons qu'employoient les anciens *Chinois* dans leur musique.

Celui qui joue de cet instrument est debout & frappe successivement, avec une espèce de petit marteau, sur celles de ces pierres qu'il veut faire résonner.

III. « L'art de mettre le métal en fusion par le moyen du feu, de le purifier & de l'employer à divers usages, est presque aussi ancien que le monde; mais l'art de le faire servir à la musique n'a pas été si tôt connu chez les diverses nations. Les *Chinois* sont peut-être le seul peuple de l'univers qui se soit avisé de fondre d'abord une première cloche, pour en tirer ce son fon-

damental sur lequel ils devoient se régler pour avoir douze autres cloches qui rendissent exactement les douze semi-tons qui peuvent partager l'intervalle entre un son donné & celui qui en est la réplique, c'est-à-dire, l'*octave*; & enfin de former un assortiment de seize cloches pour en tirer tous les sons du système qu'ils avoient conçu, & servir d'instrument de musique. » (1)

Le nom généré al de ces cloches, qui sont d'une forme très-différente des nôtres, est *tchoung*. On distinguoit trois sortes de cloches:

1. Les *po-tchoung*, cloches isolées, sur lesquelles se donnoit le signal pour commencer, interrompre, reprendre, & finir le morceau de musique ou la danse. C'étoient les plus grosses de toutes.

2. Les *té-tchoung* de moyenne grosseur, employées tantôt pour marquer la mesure, tantôt pour exécuter une partie. Elles ne sont pas rondes comme les premières, mais applaties sur deux faces, les deux autres faces très-étroites, ne servant qu'à joindre celles-ci par les côtés. Elles avoient un son aigu, & formoient un assortiment de douze cloches, dont les sons descendoient graduellement depuis le ton le plus aigu jusqu'au premier des tons moyens.

3. Les *pien-tchoung* étoient les plus petites, & c'est sur tout de celles-ci qu'on formoit un assortiment de seize cloches, monté comme celui des pierres sonores dans l'instrument nommé *king*, auquel il devoit être joint.

La forme & le diapason de ces cloches a souffert de grandes altérations dans les différentes révolutions qui ont agité l'empire de la Chine; mais un assortiment complet, enterré par une heureuse précaution dans une des cours du palais, & déterré depuis, a servi de modèle pour en faire de semblables, & a conservé ainsi le son du métal dans toute sa pureté primitive.

IV. Comme les *Chinois* n'employèrent d'abord la musique que pour rendre hommage au *Chang-ty* (l'Être-suprême) & honorer les ancêtres, ils crurent devoir faire concourir toute la nature à la perfection d'un art qui remplissoit ce double objet. « Ils voulurent que la terre même, qui renferme dans son sein les principes des autres corps, figurât dans la musique d'une manière qui ne fût pas indigne de sa qualité de mère commune de toutes choses. » Après bien des essais plus ou moins heureux, « on parvint à faire un instrument à vent, qui dans son principe, dans sa matière, dans sa forme, dans son action & dans ses effets, remplissoit toute l'étendue de ce qu'on s'étoit proposé. »

On y employa une terre raffinée & délayée que l'on façonna en forme d'un œuf creux, & qu'on fit durcir dans un tourneau, jusqu'à ce qu'elle

(1) Mémoire de M. Amoit.

eût acquis la solidité nécessaire. On fit une ouverture à la pointe de cette sorte d'œuf : on souffla dans l'ouverture ; & il en résulta un son mélodieux & assez grave, qui fut le ton fondamental, le principe des autres tons. Pour obtenir ces autres tons, on perça cinq trous, trois sur la partie de devant, & deux sur la partie opposée. C'est cet instrument qu'on connoît aujourd'hui sous le nom de *hiven*. Son antiquité le rend respectable aux yeux des *Chinois* : il date de plus d'un siècle avant le règne de *Hoang ty*, dont la 61^e année est fixée à l'an 2637 avant l'ère chrétienne.

V. Avant que les *Chinois* eussent inventé l'art d'employer la soie à la fabrication des étoffes, ils savoient la faire servir à leur musique ; ils en tiroient les sons les plus doux & les plus tendres. Dès l'origine de la monarchie, ils imaginèrent de tendre des fils de soie sur une planche d'un bois sec & léger, & de les pincer pour leur faire rendre des sons. Peu-à-peu ils façonnèrent la planche : elle fut courbée en voûte ; on y observa certaines dimensions ; & telle fut l'origine du *kin* & du *ché*, dont on attribue l'invention à *Fou-hi*, environ 2,800 ans avant notre ère.

Le *kin* a sept cordes tendues sur deux chevalets, placés à cinq pieds de distance l'une de l'autre ; treize points marqués sur l'un des côtés indiquent l'endroit où il faut pincer les cordes, pour en tirer différents sons. Il y a des *kin* de trois différentes grandeurs, le grand, le moyen & le petit. Les *Chinois* tant anciens que modernes ont donné les éloges les plus pompeux à cet instrument. Le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont il est monté, les trois octaves qu'on peut tirer de chacune de ces cordes ; les treize points qui indiquent les principales divisions, pour en tirer les sons des trois octaves, tout enfin dans cet instrument est doctrine, représentation, ou symbole. *Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement, & rendent le calme aux passions ; mais pour en recueillir ces précieux fruits, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les seuls sages doivent toucher le kin, les autres doivent se contenter de le regarder dans un profond silence, & avec le plus grand respect.*

Le *ché* est une espèce de *kin*, mais plus grand & plus étendu. M. Amiot dit qu'il l'appellerait volontiers le premier & le plus parfait des instrumens chinois, parce qu'il représente seul toute l'étendue de leur système musical. Son origine est aussi ancienne & aussi noble que celle du *kin*. Il la doit de même à *Fou-hi*, fondateur de la monarchie. Il y avoit quatre espèces de *ché*, le grand, le moyen, le petit & le plus petit. Ils étoient tous montés d'un égal nombre de cordes, c'est-à-dire, de vingt-cinq ; & ces cordes sermoient entr'elles tous les sons renfermés dans l'intervalle de deux octaves. Chaque corde avoit son appui ou chevalet particulier, élevé de deux pouces sept lignes sur la

surface du *ché*. Ces chevalets étoient mobiles pour que l'on pût rendre les cordes plus longues ou plus courtes à volonté ; car pendant plusieurs siècles toutes les cordes furent d'une égale grosseur, & ce fut seulement par la position différente des chevalets qu'elles rendirent des sons gradués. Ces chevalets, entr'eux tous, représentoient les cinq couleurs. Les cinq premiers étoient bleus ; les cinq suivans rouges ; les cinq d'après jaunes ; les cinq du quatrième rang blancs ; & les cinq derniers noirs. *Ceux qui veulent jouer du ché, disoient les anciens, doivent avoir les passions mortifiées, & l'amour de la vertu gravé dans le cœur. Sans cela ils n'en tireront que des sons stériles qui ne produiront aucun fruit.* Sans adopter toutes ces idées de perfection, M. Amiot assure que nous n'avons en Europe aucun instrument de musique qui mérite la préférence sur le *ché*, pas même notre clavecin, à cause du son aigre des cordes de métal & du bruit que font les sautereaux & les touches : il est probable que cet instrument ne l'emporte pas ainsi sur notre *forte-piano*, qui n'a aucun de ces désavantages.

VI. Le sage *Fou-hi* n'avoit garde d'oublier parmi les matières propres à former les instrumens destinés aux fêtes religieuses, une production aussi universellement utile que le bois. Il en fit trois sortes d'instrumens, le *tchou*, le *ou*, & le *tchoung-tou*.

Le *tchou* est fait avec des planches d'un arbre semblable au pin ; elles doivent avoir neuf lignes d'épaisseur. Elles forment une espèce de boîte carrée, ouverte par le haut, & plus large par cette ouverture que par sa base. La base pose sur un pied qui a deux pouces de hauteur, & qui l'isole de la terre. Debout, au milieu de la boîte, est un marteau de bois, nommé *tché*, dont le manche entre dans un trou, pratiqué au fond, & y est arrêté par une goupille sur laquelle il se meut à droite & à gauche. Au milieu de l'un des côtés de la boîte, il y a une ouverture ronde, où l'on passe la main pour prendre le manche du *tché* ; & pour en frapper les parois de l'instrument. Le *tchou*, ayant à-peu-près la forme d'un boisseau à mesurer le grain, représentoit, selon les anciens, les avantages que les hommes se procurent les uns aux autres, depuis qu'ils se sont unis par les liens de la société. Ils plaçoient le *tchou* au nord-est des autres instrumens, & on le jouoit en commençant la musique.

Le *ou* a la forme d'un tigre couché qui se repose ; il étoit, par cette attitude, le symbole de l'empire de l'homme sur tous les êtres vivans. Le tigre qu'il représente pose sur une caîtte qui est, ainsi que lui, du même bois que le *tchou*, & qui a un pied de haut sur trois de long. Sur le dos du tigre, sont vingt-sept chevilles, ayant la pointe en haut, & du même bois que l'instrument : elles ressemblent aux dents d'une scie. Avec une planchette

assez mince, aussi du même bois, & de la longueur d'un pied, on passe légèrement sur les chevilles, pour tirer le son propre de cet instrument. Le *ou* étoit placé au nord-ouest des autres instrumens, & on le jouoit en finissant la musique.

Les *Tchoung-tou*, ou les planchettes, tiennent un rang distingué parmi les instrumens représentatifs, moins parce qu'on en tire le son du bois que parce qu'à leur occasion l'on rappelle le souvenir de l'invention de l'écriture. Avant qu'on eût trouvé l'art de faire le papier, on écrivoit, de temps immémorial, sur des planchettes de bois, comme sur autant de feuilles; on les joignoit ensemble en les liant, & l'on en composoit des livres. On appelloit *tou* les planchettes sur lesquelles on écrivoit de petites pièces de vers, ou tout autre ouvrage qui ne demandoit pas beaucoup de paroles; elles n'avoient qu'un pied deux pouces de long. C'est la dimension que l'on donna aux planchettes qu'on employa dans la musique pour battre la mesure: elles étoient liées ensemble au nombre de douze, pour représenter les douze modes fondamentaux. On les tenoit de la main droite, & on les heurtoit doucement contre la paume de la main gauche. En les voyant ainsi employées dans les grandes cérémonies, on se rappelloit l'invention merveilleuse de l'écriture, & l'on rendoit grâce au ciel de ce don qu'il a fait aux hommes.

VII. Les *Chinois* mettent une grande différence entre le bambou & le bois, avec lequel il sembleroit pouvoir être confondu. Le bambou, se'on eux, n'est proprement ni arbre ni plante; mais il peut être regardé comme étant l'un & l'autre à la fois. C'est celui de tous les végétaux qui, outre ses nombreux & différens usages, paroît le plus spécialement destiné par la nature à celui de la musique. Le vuide intérieur, la distance & la proportion entre les nœuds, la dureté & l'espèce d'incorruptibilité du bambou devoient invier l'homme à essayer d'en tirer des sons. C'est ce que firent les premiers *Chinois*, & ce qui les conduisit à l'invention de leur musique. Après les premiers essais, ils parvinrent à reconnoître que depuis un son grave qu'ils tiroient d'un long tuyau de bambou, en diminuant la longueur des tuyaux pour élever le son à l'aigu, ils arrivoient jusqu'à un son qui étoit la répétition, que nous nommons octave, du premier son; & ils réduisirent au nombre de douze les intervalles intermédiaires de ces deux sons, & les tuyaux qui exprimoient ces intervalles. Ils nommèrent ces tuyaux *kou-tsé*, & les rangèrent sous trois classes, composées chacune de douze tuyaux; la première donnoit les sons graves, la seconde les moyens, la troisième les aigus. Ces douze tuyaux furent d'abord joints ensemble, ensuite séparés en deux parts, puis réunis, & assujettis entre deux ais. On y en joignit quatre nouveaux, & de ces seize

tuyaux on forma un instrument qu'en chinois on nomme *siou*, & qui fut de deux espèces, l'un grand pour les sons graves, l'autre petit pour les sons aigus.

Après avoir ainsi rendu tous les sons par des tuyaux de différentes grandeurs, les *Chinois* comprirent enfin qu'un seul tuyau percé de plusieurs trous & dans lequel on feroit passer différens degrés de souffle, pourroit lui seul rendre tous ces différens sons. Ils inventèrent alors deux espèces de flûtes, dont l'une, qu'ils nommèrent *yo*, fut percée de trois ou de six trous, & ouverte dans ses deux extrémités: l'embouchure en étoit fort difficile; l'autre se nommoit *ty*: ce n'étoit qu'un *yo* dont l'extrémité supérieure étoit bouchée par un tampon, & dont l'embouchure étoit par cette raison, beaucoup plus facile. Une troisième flûte plus singulière que les deux autres, étoit le *tché*: les deux bouts en étoient fermés, l'embouchure étoit au milieu de sa longueur & de chaque côté de l'embouchure étoient trois trous, dont chacun, selon le degré du souffle, rendoit trois sons différens.

VIII. Le fruit que nous nommons calebasse; est appelé *pao* par les *Chinois*; il ressemble à nos gourdes de pèlerins. Les anciens *Chinois* le choisirent pour représenter dans leur musique les légumes & les herbages dont le ciel a accordé à l'homme la connoissance & l'usage libre. Ils essayèrent d'abord d'adapter simplement une embouchure à la calebasse ou au *pao*, & de percer sa panse de plusieurs trous pour en tirer différens sons: mécontents de cet essai, ils coupèrent toute la partie supérieure; adaptèrent à l'inférieure un couvercle de bois, percé d'autant de trous qu'ils vouloient avoir de sons; & placèrent dans chaque trou un tuyau de bambou plus ou moins long, selon le ton qu'il devoit donner. Le bout inférieur de ces tuyaux qui entroit dans le corps du *pao* étoit fermé par un tampon; mais ils avoient à quelque distance du tampon une échancrure d'environ cinq ou six lignes de long sur trois ou quatre de large; on y appliqua une feuille très mince d'or fin battu, au milieu de laquelle étoit découpée une languette qui ne tenoit à cette feuille dont elle faisoit partie que par l'une de ses extrémités, pouvoit être agitée en tout sens par le moindre souffle, & faisoit un passage libre à l'air inspiré ou aspiré par l'embouchure. Cette embouchure faite dans la forme du cou d'une oie, étoit de bois, & s'adaptoit au corps même de la calebasse.

Ainsi cet instrument, plus parfait qu'aucun autre aux yeux des *Chinois*, non-seulement rendoit tous les tons, mais rappelloit au souvenir les principales productions des trois régnes de la nature: l'animal par la forme du cou de l'oie; le végétal par le bois, le bambou & la calebasse; & le minéral par la feuille & la languette d'or. Il eut successivement les noms de *yu*, *tchao*, *ho* & *cheng*; c'est ce dernier qu'il conserve encore aujourd'hui.

Pendant plusieurs siècles les *Chinois*, contents d'avoir su tirer des diverses productions de la nature différentes sortes de sons, ne songèrent pas à aller plus loin, ni à faire une science de ce qui n'étoit jusqu'alors pour eux qu'une routine. Le célèbre *Hoang-ty* ayant conquis l'empire & voulant employer tous les moyens pour rendre ses peuples heureux, fit concourir ensemble à ce but la sagesse des lois & l'invention des arts utiles & agréables. Il n'oublia pas la musique, qu'il crut susceptible de joindre l'utilité à l'agrément. Il ordonna à *Lyng-lun* de travailler à la régler & à la réduire en système. *Lyng-lun* se servit pour cela des tuyaux de bambou de différentes longueurs, il reconnut que d'un son à celui que nous nommons son octave, il y avoit un intervalle divisible en douze parties ou demi-tons. Il choisit douze tuyaux, dont chacun rendoit l'un de ces demi-tons; il vint les présenter à l'empereur, en présence de tous les sages qui composoient sa cour: il les fit sonner l'un après l'autre; & l'empereur & les sages applaudirent à cette découverte.

Pour la perfectionner & donner une mesure & des proportions fixes à ces tuyaux, il se servit d'une sorte de grain qui ressemble à notre gros miller & que les *Chinois* nomment *chou*; il vit qu'il falloit quatrevingt-un de ces grains pour égaler la longueur du plus long tuyau qui donnoit le son primitif. Il donna à ce son primitif le nom de *houng* qui signifie au propre *palais impérial*, mais qui dans le sens figuré vouloit dire ici le *premier son*, le son sur lequel est fondé tout le système musical: le tuyau qui rendoit ce son fut appelé *hoang-tchoung* qui veut dire à la lettre *cloche-jaune*. La couleur jaune étant la première des cinq couleurs des *Chinois*, le mot *hoang* est pris sans doute ici dans le sens ordinal, & signifie tout simplement premier, primitif, sans égard à la couleur.

Les grains de *chou* servirent encore pour mesurer le diamètre & la capacité du tuyau fondamental. Trois de ces grains, rangés l'un touchant l'autre, en mesurèrent le diamètre, & 1200 qui furent le nombre juste de ceux qui remplirent tout le vuide du tuyau, en déterminèrent la capacité. Par ce moyen l'on divisa & l'on subdivisa cette capacité en autant de parties qu'on le voulut, & l'on put fixer l'étendue proportionnelle de chacun des onze autres tuyaux, dont les sons devoient s'élever au-dessus du fondamental jusqu'à celui qui en étoit la répétition ou l'octave.

Ces douze tons furent nommés *lu*, & partagés en deux classes. Les six qui répondent aux nombres impairs, premier, troisième, cinquième, &c. s'appellèrent *yang* ou parfaits; & ceux qui répondent aux nombres pairs, deuxième, quatrième, sixième, &c. *yn* ou imparfaits. Le caractère *Chinois* qui désigne l'*yn-lu*, est tout différent de celui par lequel on exprime *yang-lu*.

Les six *lu yang* ou de nombre impair, en commençant par le plus grave, ou *lu* fondamental, sont:

Hoang-tchoung,
Tay-tsou,
Kou-fi,
Joui-pin,
Y-tse,
Ou-y.

Les six *Yn-lu*, ou de nombre pair, sont:

Ta-lu,
Kia-tchoung,
Tchoung-lu,
Lin-tchoung,
Nan-lu,
Yng-tchoung.

Tous ces noms sont symboliques, & sont allusion aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douze lunaisons dont une année commune est composée. Chaque *lu* correspond à une lunaison & lui donne son nom.

Hoang-tchoung, principe & générateur des autres *lu*, répond à la onzième lune, parce que c'est à cette lune que se trouve le solstice d'hiver, auquel commence l'année astronomique, & que cette lune est regardée comme le principe de toutes les autres.

Elle porte le même nom que le signe du zodiaque, où se trouve alors le soleil, & s'appelle *tsee*. Ce nom qui est le premier des caractères cycliques, s'applique donc également au *hoang-tchoung*, à la onzième lune, & au point du ciel par où l'on commence pour régler l'année.

Tay-tsou, second des *yang-lu*, répond à la lune qui commence l'année civile, appelée communément première lune, & désignée par le caractère cyclique *yn*. Comme alors tout ce que doit produire la terre a déjà pris racine, & commence à prendre son accroissement dans une progression encore égale, cette lune & son *lu* correspondant se nomment *tay-tsou*, qui signifie *grande égalité*.

Ainsi des quatre autres *yang-lu*, & des six *yn-lu*, dont l'explication seroit ici superflue. On n'entrera pas non plus dans le détail des différentes altérations qu'éprouva, sous les diverses dynasties des empereurs, la proportion & la mesure des *lu*; ni des procédés qu'on employa dès l'origine pour faire servir les dimensions des *lu* à la fixation des mesures de poids & d'étendue. Toutes ces particularités, qu'on peut voir avec intérêt dans les mémoires qui nous servent de guides, seroient détaillées dans un ouvrage de la nature du nôtre. Mais il suffit de ce simple aperçu pour prou-

ver que chez les anciens *Chinois* la musique fut liée non-seulement à la morale, mais à presque toutes les sciences.

La formation de ces douze *lu* par la progression simple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147, inclusivement, date des premiers siècles de la monarchie *Chinoise*; les additions ou corrections qu'on y a faites sont antérieures de plusieurs siècles au temps où vivoit Pythagore. Ce n'est donc point des Grecs que les *Chinois* ont emprunté leur système musical. Ils ne l'ont pas pris non plus des Egyptiens, puisque leur système a été trouvé du temps de *Hoang-ty*, qui précède de bien des siècles celui où l'on fait vivre l'inventeur de la lyre.

Le système général des *lu* resta long-temps ainsi formé de douze demi-tons, égaux, & partagés seulement en *lu* parfaits, *yang*; & *lu* imparfaits, *yn*. Les *Chinois* les réunirent ensuite deux à deux un *yn* avec un *yang*; & ces deux sons joints ensemble furent appelés tons. Après les avoir combinés de bien des manières pour en faire un arrangement qui représentât l'ordre harmonique des *lu*, ils en firent une échelle de cinq tons & deux demi-tons. Ils donnèrent aux tons les noms de *koung*, *chang*, *kio*, *tché*, *yu*; les deux demi-

tons, dont l'un précédoit le *koung* & l'autre le *tché*, furent nommés *pien-koung*, c'est-à-dire qui devient *koung*; & *pien-tché*, qui devient *tché*.

Telle est l'explication que les *Chinois* eux-mêmes donnent de leur système. Elle n'a point satisfait le savant abbé Roussier: selon lui les instituteurs de la musique *Chinoise*, en combinant d'abord une suite de demi-tons, & en les accouplant ensuite deux à deux pour en tirer une échelle composée de tons, n'auroient eu aucune raison de faire entrer aussi deux demi-tons dans cette échelle, d'y placer deux sons isolés & non accouplés comme les autres. Leur échelle combinée de sept degrés, ou de sept tons, ne devoit pas être comme *fa, sol, la, si, ut, re, mi*, dont *fa* seroit le complément ou l'octave; mais comme *fa, sol, la, si, ut, re, mi*, complétés par ce dernier ton, qui seroit l'octave de *fa*, s'il étoit vrai que les demi-tons fussent égaux entr'eux.

M. Roussier pense donc que les instituteurs de la musique *Chinoise* suivirent une autre route, qu'ils travaillèrent sur un fond de consonnances, & qu'au lieu de demi-tons ils prirent pour base les sept *ut, fa, ut, sol, re, la, mi, si*, répétés plusieurs fois, de cette manière:

fa, ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, sol, re, la, &c.

Cette suite de quintes est selon lui le fondement non-seulement de l'échelle & du système des *Chinois*, mais de toute échelle & de tout système de musique. En effet, on trouve dans les sons de cette série des échelles toutes faites & toutes assorties de leurs demi-tons, sans autre combinaison que celle de prendre les sons de deux en deux; premier, troisième, cinquième, &c. ou deuxième, quatrième, sixième, &c.

Commencez par *fa*, vous aurez l'échelle *Chinoise*,

fa, sol, la, si, ut, re, mi;

par *si*, vous aurez l'échelle des Grecs.

si, ut, re, mi, fa, sol, la;

par *sol*, vous aurez la gamme de Gui d'Arezzo,

sol, la, si, ut, re, mi, fa;

par *ut*, vous aurez notre échelle du mode majeur,

ut, re, mi, fa, sol, la, si, (ut).

Prenez enfin en rétrogardant, & commencez par le dernier *la*, vous aurez notre échelle du mode mineur,

la, sol, fa, mi, re, ut, si, (la);

Mais revenons à la musique des *Chinois*. En commençant l'échelle entière de leur système par le degré le plus bas, elle dit, selon les anciens noms *Chinois*.

Kio *la*
Chang *sol*
Koung *la*

Pien-koung *mi*
Yu *re*
Tché *ut*
Pien-tché *si*
Kio *la*
Chang *sol*
Koung *fa*

Pien-koung *mi*
Yu *re*
Tché *ut*
Pien-tché *si*.

On voit que les sept notes du milieu composent une gamme semblable à notre gamme de *fa*, à l'exception du premier demi-ton, qui chez nous est placé de la troisième note à la quatrième, & qui l'est ici de la quatrième à la

cinquième. Le système s'étend trois notes au-dessus de cette gamme, & quatre notes au-dessous.

Nous avons dit que les douze *LU*, *hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tsou*, &c. sont stables & permanens; les sept tons au contraire qui composent le système, sont mobiles. Le premier, *koung*, peut être appliqué à chacun des douze *lu*. *Hoang-tchoung*, *ta-lu*, *tay-tsou*, &c. peuvent être pris successivement pour premier ton, ou *koung* du système. On dit alors qu'ils modulent en *koung*, & les autres *LU* de deux en deux, modulent proportionnellement dans les autres tons du système. Ainsi, lorsque le *LU* *hoang-tchoung* module en *koung*, c'est-à-dire, lorsque la note *koung* qui répond à notre *fa*, se fait sur le *LU* *hoang-tchoung* ou *lu* fondamental; *tay-tsou*, module en *chang* (sol) *kou-fi* en *kio* (la), &c. Lorsque c'est *ta-lu* qui module en *koung*, c'est-à-dire, lorsque la note *koung* (fa) se fait sur le second *lu*; *kia-thoung*, module en *chang* (sol), *tchoung-la* en *kio* (la), &c. ainsi du reste. En combinant de cette manière leur sept tons avec les douze *lu*, les anciens *Chinois* formoient 84 modulations différentes.

Entre les différentes explications de la génération & de la formation des *lu*, il y en a une qui mérite une attention particulière, c'est celle de la formation des *lu* par les nombres. « Il en est, disent les *Chinois*, des nombres comme des autres êtres. Ils ont leur *yang* & leur *yn*, c'est-à-dire, les deux principes, le parfait & l'imparfait qui, par leur union & leur mutuel concours, produisent dans l'espèce tout ce qui peut être produit ». Il seroit inutile de nous enfoncer avec eux dans cette doctrine abstraite; mais voici ce qu'il faut bien remarquer. « un, deux, trois & quatre, dit un de leurs auteurs, contemporain de Confucius, renferment la doctrine la plus profonde. Cette doctrine n'avoit point échappé à nos anciens, qui en faisoient l'objet de leurs études & de leurs méditations.... un & un sont deux; un & deux sont trois. Les hommes vulgaires ne voient rien dans cet énoncé; mais les sages savent en tirer parti quand ils calculent les *lu*, &c. ».

C'est là précisément le sacré quaternaire des Pythagoriciens. Les nombres 1, 2, 3, 4, renferment en abrégé les principes fondamentaux du système musical. M. l'abbé Rouffier, par une conjecture des plus ingénieuses, avoit présumé, dans son excellent mémoire sur la musique des anciens, que Pythagore n'étoit pas lui-même l'inventeur de ce quaternaire, & des principes admirables qu'il renferme. Il a trouvé dans le mémoire du père Amiot la confirmation de sa conjecture; il a reconnu que c'est aux *Chinois* qu'on doit le sacré quaternaire, & que sans doute Pythagore l'avoit emprunté d'eux, ainsi que l'application de ce quaternaire aux principes du système musical.

De tout ce qui précède on peut conclure :

1°. Que les *Chinois* ont eu de tout temps, ou du moins bien des siècles avant les autres nations, un système de musique suivi, lié dans toutes ses parties, & fondé spécialement sur les rapports des différens termes de la progression triple.

2°. Qu'ils sont les auteurs de ce système, puisque, d'après leurs livres les plus authentiques, il est antérieur à tout autre système connu.

3°. Que ce système renfermant à-peu-près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont mis en œuvre dans les leurs, & étant plus ancien, il s'enfuit que les Grecs & même les Egyptiens ont puisé chez les *Chinois* tout ce qu'ils ont dit sur la musique, & s'en sont fait honneur, comme d'une invention propre.

4°. Que Pythagore lui-même qui voyageoit pour s'instruire, & qui sûrement avoit pénétré dans les Indes, alla sans doute jusqu'à la Chine où les savans & les lettrés le mirent au fait de la musique, qu'ils regardoient comme la première de toutes les sciences; & que Pythagore de retour en Grèce, ayant médité sur ce qu'il avoit appris; en aura formé un système qu'on appelle le système de Pythagore.

Cette dernière conclusion est d'autant plus certaine, comme l'observe M. Rouffier, que dans la série des sons diatoniques qui forme le système général des *Chinois*, & qui est ici plus haut, on peut remarquer le même nombre & le même ordre de sons que dans le système de Pythagore, dont on auroit supprimé la corde ajoutée, le *la* inférieur, que les Grecs eux-mêmes regardoient comme étrangère au système, & qu'ils appelloient *proslambanoméne*, de peur qu'on ne la confondit avec le système que Pythagore leur avoit donné. (Voyez musique des GRECS).

Ce qu'il y a encore de bien remarquable dans cette série, c'est le modèle des tétracordes des Grecs, que présentent les quatre sons *pien-tché*, *tché*, *yu*, & *pien-koung*, ou *si*, *ut*, *re*, *mi*, qui sont au-dessous du *koung* ou *fa*. Le *si* inférieur, qui est la corde la plus basse du système *Chinois*, Pythagore l'a appelé dans le sien *Phypate* des *hypates*; c'est-à-dire la première des premières: c'est exactement comme nous la nommerions nous-mêmes, les yeux fixés sur cette partie inférieure du système général des *Chinois*, *si*, *ut*, *re*, *mi*.

On recherche depuis long-temps si les anciens Grecs ont connu l'harmonie, ou ce que nous appelons le contre-point; on peut faire la même question relativement aux *Chinois*. Voici de quelle manière le père Amiot y répond; il équivoque sur le mot harmonie, & l'on peut juger par sa réponse, que l'harmonie de la musique *Chinoise* ne ressemble en rien à la nôtre.

« Si l'on me demandoit simplement, dit-il, les *Chinois* connoissent-ils ou ont-ils connu anciennement l'harmonie? Je répondrais affirmativement;

& j'ajouterois que les *Chinois* sont peut-être la nation du monde qui a le mieux connu l'harmonie, & qui en a le plus universellement observé les lois. — Mais quelle est cette harmonie? — C'est celle qui consiste dans un accord général entre les choses physiques, morales & politiques, en ce qui constitue la religion & le gouvernement; accord dont la science des sages n'est qu'une représentation & une image. — Quel est donc cet accord, puisqu'il ne s'agit ici que de musique? — A cela les *Chinois*, tant anciens que modernes, feront la réponse suivante, extraite de leurs propres livres.

« La musique n'est qu'une espèce de langage dont les hommes se servent pour exprimer les sentimens dont ils sont affectés. Chaque passion a ses tons propres & son langage particulier. Il faut donc que la musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle doit exprimer: voilà le premier accord ».

« Chaque ton a une manière d'être & d'exprimer qui n'appartient qu'à lui. (Il faut se souvenir ici que ce sont des *Chinois* qui parlent). Le ton *koung* a une modulation sérieuse & grave, parce qu'elle doit représenter l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance & de toutes ses actions. Le ton *chang* a une modulation forte & un peu âpre, parce qu'elle doit représenter le ministre & son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur. Le ton *kio* a une modulation unie & douce, parce qu'elle doit représenter la modestie, la soumission aux lois, & la constante docilité des peuples envers ceux qui les gouvernent. Le ton *tché* a une modulation rapide, parce qu'elle représente les affaires de l'empire, l'exactitude & la célérité avec lesquelles on doit les traiter, &c. que ces modulations soient employées à propos, en n'exprimant que ce qu'elles doivent représenter, ce sera le second accord ».

« Les tons sont comme les mots du langage musical; les modulations en sont les phrases: les voix, les instrumens & les danses forment le contexte & tout l'ensemble du discours. Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons dans nos paroles des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou foibles, lents ou précipités. Si ces tons sont réglés par les *lu*; si les instrumens soutiennent la voix & ne font entendre ces tons ni plutôt ni plus tard qu'elle; si chacun des sons est mis au ton qui lui convient, & n'est employé que lorsqu'il est à propos qu'il le soit; si les danseurs, par leurs attitudes & leurs évolutions, disent aux yeux ce que les voix & les instrumens disent aux oreilles; si celui qui fait les cérémonies en l'honneur du ciel, ou pour honorer les ancêtres, montre par la gravité de sa contenance, & par tout son maintien, qu'il est véritablement pénétré des sentimens qu'expriment le chant & les danses, voilà l'accord

le plus parfait; voilà la véritable harmonie, nous n'en connaissons point & nous n'en avons jamais connue d'autre ».

Cette cérémonie en l'honneur des ancêtres est une des plus belles, des plus célèbres, & certainement la plus ancienne du monde. Les *Chinois* y portent un esprit de recueillement, un profond sentiment d'amour, de respect & de reconnaissance pour ceux à qui ils doivent la vie & tous les biens dont elle est la source. Ce sentiment inspire sans doute sur l'effet que produit en eux la musique de l'hymne que l'on adresse alors aux ancêtres de la famille impériale, & qui est chanté par les musiciens, au nom de l'empereur même, présent à cette cérémonie.

On trouvera le chant de cet hymne noté en caractères européens, *pl. de mus.*, fig. 55. Pour se former quelque idée de ce que peut faire éprouver à ceux qui l'écoutent un chant si simple, dépouillé de ce que nous appelons harmonie, & accompagné par le simple unisson des instrumens & des voix, il faut nécessairement se représenter l'ordre qui règne dans cette solennité, & l'appareil dont les yeux y sont frappés, en même tems que les cœurs sont émus par les sentimens de cette piété filiale qui s'étend chez les *Chinois* jusqu'aux générations les plus reculées. En voici la description extraite des Mémoires du P. Amiot.

« On trouve d'abord dans le vestibule de la salle des ancêtres tous ceux qui portent les étendards, qui annoncent que c'est dans ce lieu que l'empereur doit se transporter. On y voit les principales cloches & les principaux tambours, les officiers des gardes & quelques musiciens, tous rangés avec symétrie, & immobiles dans leurs postes.

» En entrant dans la salle, on voit, à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king*, & autres joueurs d'instrumens, rangés également par ordre. Vers le milieu de la salle sont les danseurs, habillés en uniforme, & tenant à la main les instrumens qui doivent leur servir dans leurs évolutions: c'est un drapeau, ou un petit bâton surmonté de plumes, ou un dard, &c. ce qui fait que ces évolutions se nomment la danse du drapeau, des plumes, du dard, &c. selon celui de ces instrumens dont les danseurs y sont armés. Plus près du fond sont placés les joueurs du *kin* & du *tché*, ceux qui touchent le tambour *po-fou*, & les chanteurs. Enfin, dans le fond même de la salle, on voit la représentation des ancêtres, c'est-à-dire, ou leurs portraits, ou de simples tablettes, sur lesquelles leurs noms sont écrits, depuis celui qu'on compte pour le *tay-tsou*, c'est-à-dire, pour le chef de la branche régnante, jusqu'au père du souverain actuellement sur le trône. Devant ces représentations est une table garnie de tout ce qui doit servir à l'offrande & aux libations.

» Tout-à-coup on entend le signal qui avertit de l'arrivée de l'empereur. Le profond silence qui succède à ce signal, la démarche grave & majestueuse du fils du ciel, qui s'avance vers la table des par-

funs, commencent à inspirer ce que les *Chinois* appellent une sainte horreur, sur-tout si l'on est persuadé comme eux que les ancêtres descendent du ciel pour venir recevoir les hommages qu'on se dispose à leur rendre. Mais lorsque, le souverain étant arrivé devant la représentation de ses ancêtres, les musiciens commencent à entonner l'hymne, je suis persuadé, dit ce bon missionnaire, que les premiers sons qu'on entend pénètrent jusqu'à l'ame, & réveillent dans le cœur les plus délicieux sentimens dont il puisse être affecté. C'est ainsi, ajoute-t-il, qu'on peut expliquer comment la musique a pu opérer de si grandes merveilles chez les anciens peuples, tandis que la nôtre, avec toute son harmonie, peut à peine effleurer l'ame ».

La proximité de la traduction que le P. Amiot donne de cet hymne, & l'extrême médiocrité de ses vers ne nous permettent pas de la rapporter en entier. Chaque vers *chinois* est composé seulement de quatre monosyllabes, & le traducteur les a rendus par deux vers presque toujours alexandrins: ainsi pour chaque strophe *chinoise* de huit petits vers, on en a une de seize vers françois, presque tous de douze syllabes. On peut en juger par le premier vers

See hoang sien Tsfou.

rendu par ces deux-ci :

Lorsque je pense à vous, ô mes sages ayeux !
Je me sens élevé jusqu'au plus haut des cieus.

Dans cette première strophe l'empereur reconnoît, par l'organe des chanteurs, qu'il doit tout à ses ayeux, puisqu'il ne règne qu'à titre de leur descendant. Il s'avoue indigne de marcher sur leurs traces; mais il veut au moins par ses vertus prouver aux races futures qu'il a mérité de vivre sans remords.

Après cette espèce d'exorde, l'empereur se prosterne à trois reprises différentes; frappe, à chaque reprise, trois fois la terre du front, fait les libations & les offrandes. Pendant ce tems-là, les musiciens chantent la seconde partie de l'hymne, toujours au nom de l'empereur. Il y fait de nouvelles protestations de respect & de reconnoissance. Il croit voir l'auguste figure de ses ancêtres, & se prosterne pour leur rendre hommage.

Lorsque l'empereur a fini les cérémonies respectueuses, qu'il a offert les viandes, fait les libations, ou versé le vin; qu'il a brûlé les parfums, & qu'après s'être prosterné, il a frappé neuf fois la terre du front, il se relève & se tient debout dans la même attitude que lorsqu'on chantoit la première partie de l'hymne. Alors les musiciens entonnent la troisième partie, pendant laquelle les ancêtres, qu'on croit être descendus du ciel, sont supposés y remonter.

L'exécution d'un morceau de musique composé sur trois strophes, dont chacune n'est que de trente-deux syllabes, & où les paroles ne sont jamais répétées, ne paroît pas devoir être longue; mais la manière dont cet hymne est chanté & accompagné le rend d'une extrême longueur.

Pour avertir qu'il faut commencer on donne trois coups à quelque intervalle l'un de l'autre sur le tambour *tao-kou*, ensuite un coup sur la grande cloche, & les voix commencent, ainsi que tous les instrumens qui doivent les accompagner. Lorsqu'elles prononcent le mot *see*, on donne un coup sur la cloche du *hoang-tchoung*, qui rend la note *koung* ou *fa*, parce que la pièce est dans ce ton, & que le mot *see* est exprimé par cette note *koung*. Après ce seul coup de cloche, le *po-fou*, autre espèce de tambour, donne trois fois la même note: après la troisième, le *kin* & le *ché* donnent la leur; le *po-fou* en répète encore trois, après lesquelles le *kin* & le *ché* répètent leur note; ce n'est qu'alors que les chanteurs, & sans doute les instrumens à vent qui les accompagnent reprennent haleine. Ce qui se fait ainsi pour la première note s'observe à toutes les autres.

A la fin de chaque vers, on donne un coup sur le *lien-kou*, sorte de tambour; à ce signal, les voix & tous les instrumens cessent. Après un petit repos, on frappe une fois sur une autre espèce de tambour, immédiatement après sur un troisième; ensuite un second & un troisième coup sur chacun de ces deux derniers tambours; après quoi l'on donne un coup sur la cloche, & les voix commencent le vers suivant. Il en est de même pour tous les vers. On doit juger par-là de la lenteur avec laquelle ce chant procède.

Les danseurs admis à cette cérémonie contribuent à la rendre encore plus auguste. Par ces danseurs il ne faut pas se figurer des baladins ou des faiseurs de sauts: ce sont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs gestes, leurs attitudes & toutes leurs évolutions, les sentimens dont le *fiis du ciel* est censé pénétré, lorsqu'il s'acquitte envers ses ancêtres des devoirs que lui impose la piété filiale. Par exemple, pendant qu'on chante le premier mot de l'hymne, *see*, qui signifie *penfer, méditer profondément, être affecté jusqu'au fond du cœur de ce à quoi l'on pense*, &c. les danseurs sont debout, ayant la tête penchée sur la poitrine, & se tiennent immobiles.

L'hymne fini, l'empereur se retire avec ses ministres & tout son cortège, dans le même ordre que lorsqu'il est entré dans la salle. La musique continue jusqu'à ce qu'il soit rentré dans son appartement.

Roussseau a donné, à la planche N des exemples de son dictionnaire de musique, un air *chinois* qu'il a défiguré. Il est tiré d'un manuscrit adressé en 1754 à M. de Bougainville, par le P. Amiot; mais d'un morceau de musique très-lent & très-grave, Roussseau a fait une sorte d'air de danse, dont il n'a pas déterminé

Déterminé le mouvement, & qui paroît exprimer par des roches & par une mesure vive & légère ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. D'ailleurs, presque tous les repos de cet air y sont à contre-sens; & ce qui n'est pas moins important, on trouve à la troisième mesure deux *fa*, qui ne peuvent entrer dans l'air *chinois*, puisque cet air, ainsi que plusieurs morceaux de musique *chinoise*, n'est composé que de cinq notes, qui sont ici *sol, la, si, re, mi*, dans lesquelles il n'y a ni *fa* ni *ut*.

Nous redonnons cet air, conformément à la traduction du P. Amiot; (voyez *pi. de musiq.*, fig. 48.) Cet air, qui a beaucoup de réputation en *Chine*, se nomme *Lieou yé kin*, c'est-à-dire, *le satin à feuilles de saule*.

Saule charmant, ta feuille verte
Te craint l'éclat des plus brillantes fleurs, &c.

Il faut se rappeler, en le chantant, qu'il est d'un mouvement grave & majestueux, ce qui lui donne une expression bien différente de celle qu'il paroît avoir, d'après la manière dont Rousseau l'a noté.

L'empereur Kang-hi avoit entrepris de faire adopter à ses peuples la musique européenne dont on lui avoit expliqué les éléments & qu'il avoit beaucoup goûtée. Il y employa deux missionnaires assez instruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. L'empereur approuva leur ouvrage, auquel il publia même qu'il avoit voulu prendre part. Le livre fut imprimé dans son palais. L'édition étoit magnifique. Il en distribua des exemplaires à tous les grands de l'empire. Quelques-uns, pour lui faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier toutes les combinaisons de nos sept notes, & d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouoient assez bien sur des instrumens.

Mais comme dès leur enfance ils étoient accoutumés à entendre parler des *lu, de tiao*, du son de la pierre, des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, & que les principes de la musique européenne ne leur présentoient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne musique.

Kang-hi, connoissant le génie de sa nation, sentit bientôt qu'il seroit impossible de lui faire adopter une musique étrangère. Il ne voulut pas y employer la contrainte, & risquer de faire couler pour des notes européennes autant de sang que ses ancêtres en avoient répandu pour forcer les *Chinois* à se faire raser les cheveux à la manière des *Tartares*.

Cependant, comme c'est un point essentiel dans le gouvernement, que chaque dynastie ait sa musique particulière, il voulut que celle des *Tartares-Mantchoux* eût aussi la sienne. Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'empire, les mêmes que ceux de l'ancienne musique *chinoise*. Le seul

Musique, Tome I.

changement qu'il se permit fut dans la construction des instrumens, auxquels il conserva cependant leurs anciens noms, leur forme extérieure & leur usage. La musique des *Chinois* est donc absolument la même, du moins quant aux principes, qu'elle étoit vers le premier tems de leur monarchie, c'est-à-dire, selon le P. Amiot, 2637 ans avant J. C.

Kang-hi changea l'épithète de *tranquille* qu'on donnoit à la musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde*; & c'est de ce beau nom qu'il décora la musique propre à sa dynastie. Voici le règlement qu'il publia dans la cinquante-deuxième année de son règne pour le changement dans les instrumens de musique. Rien de plus précieux que les pièces de ce genre pour l'histoire des mœurs & des usages.

« Le chef de la musique de mon empire m'a représenté que les nouveaux instrumens pour la construction desquels j'avois donné mes ordres étant achevés, il étoit à propos de les faire insérer dans mon livre des grands usages.

« Les instrumens dont on se servoit sous mes prédécesseurs étoient, à la vérité, d'une très-bonne construction, mais ils étoient vieux & ne rendoient plus que des sons sourds & altérés: c'est ce qui m'a engagé, après les avoir examinés moi-même avec beaucoup d'attention, à en faire construire de nouveaux, sur le modèle de ceux qu'on avoit déjà; car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre que ce qui avoit été fait sous la dynastie précédente. .. Après avoir communiqué mon projet à mon premier ministre, aux chefs des neuf principaux tribunaux de ma cour, & à d'autres officiers de mon empire, je leur ordonnai de me dire naturellement ce qu'ils en pensoient. Ils m'ont fait d'une commune voix la réponse suivante:

« Les instrumens faits sous la dynastie précédente sont fort imparfaits. Ils ne sauroient exprimer ni les délicatesses, ni les agrémens, ni même les véritables tons de la musique, suivant les principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits. Mais Votre Majesté a trouvé, par ses profondes réflexions, le moyen de corriger ce qu'ils avoient de défectueux, & d'en faire qui pussent rendre des tons justes & véritablement harmonieux. Nous croyons, & nous sommes pleinement convaincus que Votre Majesté rendra un service essentiel à l'empire, si Elle veut bien donner ses ordres pour qu'on grave tous ces instrumens, & qu'on les insère dans le livre des grands usages de l'empire, avec la méthode de les construire, leurs dimensions & tous les moyens qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. Il seroit à craindre, sans cette précaution, qu'on n'en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la suite des tems notre musique ne retomât dans l'état d'imperfection d'où Votre Majesté l'a tirée. Nous croyons donc qu'il est à propos, qu'en les

L 1

» inférant dans le livre des grands usages de l'empire, on marque non-seulement la méthode, & toute la théorie de leur construction, mais encore la lune où, par l'ordre de Votre Majesté, on commencera à s'en servir, &c. »

Ce fut trois ans après, c'est-à-dire, dans la cinquante-cinquième année de son règne, que ce prince ordonna au gouverneur de la province de *Peichely* de faire jouer la nouvelle musique dans la salle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette musique, que les instrumens de la nouvelle construction.

Sous la dynastie *Tzy-tsing*, actuellement régnante, la musique en usage est celle qu'on nomme *chao-yo*, & dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef ou surintendant de cette musique a l'inspection sur tous les musiciens, & porte le titre de *tay-tchang sée*, c'est-à-dire, conservateur des cinq vertus capitales, absolument nécessaires à l'homme, comme membre de la société. Ces cinq vertus sont l'amour universel pour l'humanité, la justice, la politesse ou les manières, le sage discernement & la droiture du cœur. Il y a toujours un tribunal particulier, & un nombre déterminé de mandarins pour avoir soin de ce qui concerne la musique.

Lorsque des rois étrangers, ou leurs ambassadeurs viennent rendre hommage à l'empereur; lorsqu'il tient son lit de justice, ou qu'il est assis sur son trône pour régler les affaires de l'empire, on emploie cette musique *chao-yo*. Chaque cérémonie a ses airs propres, que des mandarins particuliers font exécuter. Sous le règne de l'empereur *Foun-tcheng* il a même été établi une musique particulière pour la cérémonie du labourage qui se fait une fois chaque année, & une autre pour le festin qui la suit.

Voici quelles sont en général les différentes espèces de musique, & les occasions où l'on en fait usage.

I. *La grande musique du vestibule* (*tan-pi chang*) est composée de deux chanteurs & de vingt-huit symphonistes. Elle s'exécute dans un vestibule d'où elle tire son nom. On emploie cette musique,

1°. Lorsque les *regulos* & les mandarins de différens ordres vont remercier l'empereur de ses bienfaits: alors on lui chante un cantique intitulé *king-ping-tché-tchang*.

2°. Tous les ans, le jour de la naissance de l'empereur, lorsqu'il se rend à la salle du trône; lorsque les mandarins font leurs prosternations; lorsqu'on lit l'éloge de l'empereur; lorsqu'il retourne à son appartement; & lorsqu'après son repas, il envoie des mets de sa table aux *regulos*, mandarins, &c.

3°. Le second jour du sacrifice, lorsqu'on répète les mêmes cérémonies.

4°. Le quinziesme jour de la première lune, lorsque l'empereur se rend à la salle du trône.

5°. Lorsque l'empereur fait les cérémonies dans la salle des ancêtres, le premier jour de la première, de la quatrième, de la septième, & de la dixième lune.

6°. Lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui protègent les grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs, &c.; lorsqu'il va rendre hommage à ses ancêtres & à *Confucius*.

7°. A la cérémonie du labourage des terres. Dans cette occasion, vingt musiciens n'ont d'autre office que de tenir en main quelqu'un des instrumens de labourage: cinquante autres musiciens gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs. L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, se met ensuite derrière une charrue, & fait un ou deux sillons: quatre vieux laboureurs l'accompagnent: les *regulos* & les grands des neuf ordres labourent à leur tour; & l'empereur est attentif à regarder leur travail. Il monte ensuite en chaise pour se rendre dans son palais; c'est alors que commence la grande musique.

II. *La musique qui inspire la véritable concorde* (*tchoung-ho-chao-yo*) est composée de quatre mandarins, de deux chanteurs & de vingt-huit instrumens. On exécute cette musique,

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient son lit de justice.

2°. Lorsqu'il se rend à la salle du trône.

III. *La musique excitatrice* (*tao-yng-yo*) composée de deux mandarins & de douze musiciens. On l'exécute,

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'empereur.

2°. Lorsque l'empereur offre, dans une espèce de petit temple, un sacrifice aux ames de ses ancêtres, &c.

IV. *La musique tao-yng-ta-yo*, composée de sept mandarins & de vingt-quatre musiciens. On l'exécute lorsque dans un autre petit temple l'empereur offre un sacrifice, & lorsqu'après la cérémonie il se retire dans l'appartement où il doit prendre son repas.

V. *La musique tchoung-ho-tsing-yo*. C'est celle qu'on exécute lorsque l'empereur est à table, & qu'on lui présente les mets.

VI. *La musique ta-tchoung-ho-char-yo*; lorsqu'après avoir fini les affaires l'empereur retourne à son appartement.

VII. *La musique yeou-ping-tché-tchang* est destinée aux cérémonies des solstices, lorsque l'empereur offre des sacrifices sur l'autel rond. Il y a treize mandarins, quatre chanteurs, & cinquante-deux symphonistes.

Toutes ces différentes espèces de musique chinoise ne doivent différer qu'en plus ou moins d'inf-

trumens ; car les airs sont presque tous du même genre. Les *Chinois* n'aiment qu'un chant simple & lent : ils ne connoissent point l'harmonie : tout est à l'unisson ; mais cet unisson est varié, dit le P. Amiot, suivant la nature de chaque instrument. C'est dans cette variation que consistent l'habileté du compositeur, la beauté des morceaux, & tout l'art musical. Cette variation de l'unisson est assez difficile à concevoir, à moins que les différentes octaves ne soient ici considérées comme unissons, ou que ces variations ne soient que dans la qualité du son & non dans l'intonation. Au reste, on voit que cet art ne peut être porté fort loin chez une nation qui ne se permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connoisse tout, & qu'elle les fasse entrer dans l'assemblage de ses douze *lu*.

Il seroit inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforceroit-on de prouver aux *Chinois* qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en trouvent point ; ils croiroient s'écarter des règles que prescrit la belle nature, dont ils se disent les disciples, si, pour flatter l'oreille, ils lui faisoient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer si rapidement, disent-ils ? Est-ce pour montrer la légèreté de votre esprit & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à ceux qui vous écoutent ? »

« Si c'est la première de ces vues qui vous anime, vous avez atteint le but, & nous avouons volontiers que vous nous surpassez. Mais si c'est la seconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin ».

« Vos concerts, sur-tout s'ils sont un peu longs, sont des exercices violens pour les exécutans, & de peus supplices pour ceux qui écoutent ».

« Il faut que les oreilles européennes soient construites différemment des nôtres. Vous aimez les choses compliquées ; nous nous plaisons dans celles qui sont simples. Dans vos musiques vous courez souvent à perte d'haleine ; dans les nôtres nous marchons toujours à pas grave & mesuré ».

« Rien ne fait mieux connoître le génie d'une nation que la musique qu'elle goûte. D'un esprit vain, futile & léger, il ne peut sortir que des productions qui lui ressemblent ; & ces sortes de productions ne plaisent guère qu'à ceux qui sont marqués au coin de l'inconstance & de la légèreté ».

« Nos anciens ne s'y méprenoiènt guère. Habités dans la connoissance du cœur humain, ils étoient persuadés que rien ne le dévoiloit mieux que le goût qu'il faisoit paroître pour tel ou tel genre de musique. Nous ne les valons pas, à beaucoup près, mais héritier de leurs écrits, de leurs préceptes, de leurs méthodes, nous croisons toujours, quoiqu'on nous dise, nous écarter des voies de la nature & des bonnes mœurs, quand nous adopterons une musique compliquée, confuse, saillante, &

dont les mouvemens trop variés ne font que émuë un peu le sang, sans pénétrer jusqu'à l'âme ».

« Il en est de nos oreilles à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci veulent se reposer doucement sur les objets, pour pouvoir reconnoître les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus : celles-là, quoiqu'un peu plus promptes, veulent néanmoins être entraînées comme malgré elles, & sans travail, par les charmes d'une bonne mélodie ».

« Que diriez-vous de nous si, pour vous donner le plaisir de voir en peinture tout ce que les vingt-deux dynasties qui ont successivement gouverné notre empire ont fait de grand & de remarquable, nous vous montrions dans un seul tableau cet amas confus d'actions de tous les genres ? Pourriez-vous bien les y distinguer ? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la vérité, des couleurs bien nuancées, des figures bien exprimées, mais tout cela si confusément, & d'une manière si compliquée, qu'elle n'imprime aucune trace distincte dans votre cerveau ? »

« Ou bien encore que penseriez-vous d'une personne qui, ayant toute l'histoire de notre empire en plusieurs centaines de tableaux, seroit passer rapidement sous vos yeux chacun de ces tableaux l'un après l'autre, & vous demanderoit ensuite froidement, si vous n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, & si vous n'en avez pas admiré toutes les beautés ? »

« La réponse que vous lui seriez est précisément la même que nous sommes tentés de vous faire, lorsque vous nous demandez si nous ne trouvons pas votre musique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions-nous alors, qu'un mélange confus de sons hauts & bas, sans avoir pu distinguer en aucune façon ce qu'ils vouleient exprimer ».

Tels sont les raisonnemens des *Chinois* modernes ; & il est impossible de leur en faire sentir la fausseté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se trouve chez eux, & que la musique inventée par leurs ayeux est ce qu'il y a de plus parfait au monde ; ne reconnoissant, d'ailleurs, pour juges de leurs sensations que des organes stupides ou émouffés, ils se moquent toujours de nous quand nous voudrions leur persuader que leur musique, pour être bonne, devoit être soumise aux mêmes règles & aux mêmes conventions que la nôtre.

(*M. Ginguené.*)

CHUTONÉE : nom d'un air de flûte & d'une danse particulière à Diane, chez les *Syriens*.

(*M. de Castillon.*)

CHŒUR, est, en musique, un morceau d'harmonie complète, à quatre parties ou plus, chanté à la fois par toutes les voix, & joué par tout l'orchestre. On cherche dans les chœurs un bruit agréable & har-

monieux qui charme & remplit l'oreille. Un beau *chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les règles de l'harmonie. Les François passent en France pour réussir mieux dans cette partie qu'aucune autre nation de l'Europe.

Le *chœur*, s'appelle quelquefois *grand-chœur*, par opposition au *petit-chœur*, qui est seulement composé de trois parties; savoir, deux dessus & la haute-contre, qui leur sert de basse. On fait entendre de temps en temps séparément ce *petit-chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante harmonie du grand.

(J. J. Rousseau.)

On appelle encore *petit-chœur*, dans l'orchestre de l'opéra, un certain nombre des meilleurs instrumens de chaque genre qui forment comme un petit orchestre particulier autour du clavecin & de celui qui bat la mesure. Ce *petit-chœur* est destiné pour les accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Le *grand chœur* est composé de huit basses, qui sont en haut des deux côtés de l'orchestre. La contre-basse est du *grand chœur*, ainsi que les violons, les hautbois, les flûtes, & les bassons. C'est l'orchestre entier qui le forme. (Voyez *Orchestre*.)

(Cahusac.)

Il y a des musiques à deux ou plusieurs *chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exemple dans l'opéra de Jephthé. Mais cette pluralité de *chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France: on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de musiciens pour l'exécuter.

(J. J. Rousseau.)

Il y a de beaux *chœurs* dans *Tancrède*; celui de *Phaéton*, *Aller répandre la lumière*, &c. a une très-grande réputation, quoiqu'il soit inférieur au *chœur*: *O l'heureux temps*, &c. du prologue du même opéra. Mais le plus beau qu'on connoisse maintenant à ce théâtre, est le *chœur*: *brillant soleil*, &c. de la seconde entrée des *Indes galantes*. M. Rameau a poussé cette partie aussi loin qu'il semble qu'elle puisse l'être, presque tous ses *chœurs* sont beaux; & il y en a beaucoup qui sont sublimes.

(Cahusac.)

* Il se peut que dans le temps où Rousseau écrivait, les François l'emportassent dans cette partie sur toutes les nations de l'Europe; cependant on connoissoit déjà quelques beaux *chœurs* faits par des étrangers, tels que celui qui commence l'*Orfeo* italien de M. Gluck; plusieurs de *Traneta*, &c. Il est probable que ce qui donnoit alors la prééminence aux François, en ce genre, est le grand usage qu'ils en faisoient au théâtre, tandis que les autres nations les y employoient fort peu. Au reste les allemands, les italiens passent

aujourd'hui pour faire des *chœurs* pour le moins aussi bien que nous. Ils sont même plus simples, plus clairement écrits que ceux de Rameau, qui avoient alors tant de réputation.

Rousseau circonscrit bien rigoureusement le mérite que peut avoir un *chœur*, en le bornant à un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplit l'oreille. Plusieurs *chœurs* italiens de Sacchini, notamment celui *Tu cite ombre*, qui a été entendu en France dans l'opéra de l'*Olympiade*, celui d'Orphée, déjà cité, le *chœur* d'Armide: *pour suivons jusqu'au trépas*, & mille autres pleins d'expression & de grands effets, sont autre chose qu'un bruit agréable & harmonieux, sont autre chose que le chef-d'œuvre d'un commençant.

La distinction de *grand-chœur* & de *petit-chœur* n'existe plus en France. (M. Framery.)

CHŒUR d'opéra. Que vingt personnes parlent ensemble, leurs articulations se mêlent, les sons de leurs voix se confondent, & l'on n'entend qu'un bruit confus. Mais dans un chant dont toutes les articulations & les intonations sont prescrites & mesurées, vingt voix d'accord n'en feront qu'une, & de leur concert peuvent résulter de grands effets, soit du côté de l'harmonie, soit du côté de l'expression.

Je vais plus loin. Dans un spectacle où il est reçu que la parole sera chantée, le *chœur* a sa vraisemblance comme le récitatif, & cette vraisemblance est la même que celle du duo, du trio, du quatuor, &c. Mais ce que j'ai dit du duo François, je le dis de même du *chœur*: en s'éloignant de la nature, il a perdu de ses avantages. (Voyez *Duo*.)

Il arrive souvent dans la réalité qu'un peuple entier pousse le même cri, qu'un foule de monde dit à la fois la même chose, & comme on accorde toujours quelque liberté à l'imitation, le *chœur*, en imitant ce cri, ce langage unanime d'une multitude assemblée, peut se donner quelque licence: l'art & le goût consistent à pressentir jusqu'où l'extension peut aller. Or c'en est trop que de faire tenir ensemble à tout un peuple un long discours suivi & dans les mêmes termes, à moins que ce ne soit un discours appris comme une hymne; & tel peut être supposé, par exemple, le *chœur*: *brillant Soleil* dans l'acte des Incas, le *chœur* de Thétis & Pélée, *O destin quelle puissance!* le *chœur* de Jephthé, *Le ciel, l'enfer, la terre & l'onde*, & tout ce qui se chante dans des solennités.

Il faut donc distinguer dans l'hypothèse théâtrale le *chœur* appris, & le *chœur* in-promptu. Le premier peut paroître composé avec art, sans détruire la vraisemblance; mais dans l'autre l'on ne doit voir que l'unanimité fortuite & momentanée des sentimens dont une multitude est émue à la fois. Plus ces sentimens seront vifs & rapides,

plus l'expression en sera simple, naturelle & concise; plus il sera vraisemblable que tout un peuple ait dit la même chose en même temps.

Cependant une des plus grandes beautés du *chœur* c'est le dessin: ce dessin demande quelque étendue pour se développer, & quelque suite pour se donner de la rondeur & de l'ensemble: le moyen de décrire un cercle harmonieux en imitant des cris, des mots entre-coupés? Voilà sans doute la difficulté, mais aussi le secret de l'art; & ce secret se réduit du côté du poète à dialoguer le *chœur*, comme j'ai déjà dit de former le duo. Que les différentes parties se séparent & se rejoignent; que tantôt elles se contrarient & que tantôt elles s'accordent; que deux, trois voix, une voix seule de temps en temps se fasse entendre, qu'une partie lui réponde, qu'une autre partie la soutienne, & qu'enfin toutes se ramènent à un sentiment unanime, ou se choquent dans un combat de deux sentimens opposés; voilà le *chœur* qui devient une scène étendue & développée, & qui, dans son imitation, a toute la vérité de la nature, avec cette seule différence, que d'un tumulte populaire on aura fait un chant & un concert harmonieux.

En critiquant les *chœurs* de l'opéra françois, on a cité ce morceau de poésie rythmique que nous a conservé Lampride, où est exprimé le cri de fureur & de joie du peuple Romain à la mort de l'empereur Comode; & on a dit: *Que les gens de goût décident entre ce chœur & les chœurs d'opéra*; mais on n'a mis en comparaison que deux mauvais *chœurs* de Quinault; & ces deux exemples ne prouvent pas que nos *chœurs* soient toujours mauvais. Celui de Lampride, au style près, dont la bassesse est dégoûtante, seroit pathétique sans doute; mais rien n'empêche que dans nos opéras on n'en compose sur ce modèle. Et pourquoi ne pas rappeler ceux de Castor, celui d'Alceste, *Alceste est morte!* Celui de Jephté, celui de Coronis, celui des Ines, & nombre d'autres qui ont leur beauté, & qui produisent leur effet? On auroit encore eu de l'avantage à leur opposer celui de Lampride, mais on n'auroit pas eu le plaisir de dire que l'un étoit sublime, & que les autres étoient plats. La vérité simple est que l'action, le dialogue, le pathétique seront toujours très-favorables à la forme du *chœur*, & que le genre de notre opéra y donne lieu, toutes les fois que la situation est passionnée & qu'elle intéresse une multitude: c'est au poète à saisir le moment, c'est au musicien à le secourir. (Voyez *Air, Chant, Duo lyrique, Récitatif.*)

(M. Marmontel.)

CHŒUR. Le *chœur* chez les anciens est un des grands exemples de la vicissitude des choses humaines; il commença par être tout dans les spectacles grossiers qui donnèrent la première

idée de la tragédie, & il finit par n'être qu'un accessoire de la tragédie elle-même.

Dans les fêtes de Bacchus, une troupe de chanteurs, souvent promenés sur un char, quelquefois marchant en désordre, chantoient des hymnes & sur-tout des *ditthyrambes* en l'honneur du dieu. Pour délasser ce *chœur* que devoient fatiguer extrêmement des chants à pleine voix, & en plein air, Theſpis imagina d'y ajouter un personnage qui racontoit quelques traits de la fable, ou quelques aventures héroïques, pendant que les chanteurs reprenoient haleine. Eschyle y joignit un second acteur, qui dialoguoit avec le premier. Il plaça sur un théâtre cette troupe jusqu'alors ambulante; & le peuple frappé de ce nouvel intérêt, charmé par la noblesse des pensées & par la beauté des vers, vit sans regret diminuer les chants du *chœur* au profit des scènes dialoguées.

A mesure que naissoit la tragédie, à mesure que se multiplioient & se perfectionnoient ces récits, nommés d'abord *épisodes*, & devenus enfin partie principale, le *chœur* perdoit de son crédit; il n'eut qu'un moyen de se sauver pour être d'une ruine entière, ce fut de laisser-là les louanges de Bacchus; de prendre intérêt à ce qui se passoit sur le théâtre entre les interlocuteurs; de se mêler quelquefois au dialogue, mais sur-tout de saisir les repos de l'action, pour témoigner ses craintes ou ses espérances, pour augmenter dans l'ame des spectateurs l'un ou l'autre de ces sentimens, & pour remplir le théâtre d'un grand spectacle, d'évolutions religieuses & de chants mélodieux, adaptés à la plus belle poésie.

Lorsque les italiens entreprirent, au quinzième siècle, de faire renaitre la tragédie, ils y joignirent des *chœurs*, à l'imitation des anciens; & dans les premiers essais du mélodrame, les *chœurs* formèrent une partie importante du spectacle. La Daphné, l'Euridice de Caccini, l'Ariane de Monteverde, étoient mêlées de monologues, de dialogues & de *chœurs*. L'harmonie n'étoit guères plus savante dans ceux-ci, que ne l'étoit la mélodie dans ces petits morceaux de chant qui tenoient lieu d'airs, & qui coupoient de temps en temps le récitatif encore dans son enfance.

Tandis que le système fabuleux fut, en Italie, la base du mélodrame, que les fréquens changemens de scène, les coups de théâtre surprenans, le brillant des décorations, & la multitude des comparſes en firent les principaux ornemens, les *chœurs* continuèrent d'y jouer un grand rôle (Voyez *mélodrame*). Mais lorsqu'Apostolo Zeno & ensuite Metastase substituèrent l'histoire à la mythologie, & la peinture des passions à celle des objets physiques ou de la nature idéale, les *chœurs* trouvèrent moins de place & ne furent plus employés que dans quelques occasions tolemnelles, comme un sacrifice, une fête, un triomphe, &c.

La perfection où fut alors portée la mélodie, & celle qu'atteignit l'art du chant, fixèrent toute l'attention sur les airs, les duos, les trios & les quatuors, où le talent des virtuoses, & toute l'imagination créatrice des compositeurs. Les *chœurs*, qui ne pouvoient être exécutés que par des chanteurs médiocres, & qui n'arrivoient jamais à cet ensemble & à ces nuances auxquels on commençoit à s'habituer, ne furent plus regardés que comme un hors-d'œuvre assez inutile. Les compositeurs n'y mirent plus nulle importance : & même la plus grande partie des opéras de Metastase n'a d'autres *chœurs* que quatre ou cinq petits vers par où finit l'ouvrage, qui ne veulent rien dire, & que personne n'écoute.

Tandis que les *chœurs* dispafoissoient ainsi de la musique théâtrale, ils avoient acquis dans celle d'église le plus haut degré de perfection. Le contre-point, long-temps hérité d'une science austère & scholastique, avoit pris entre les mains de Pergolési, de Vinci, de Jomelli, & ensuite de Durante & des grands maîtres de son école, l'expression & les grâces décentes, la richesse d'une harmonie savante & pure, dégagées des froides entraves du pédantisme. Dans les églises & dans les chapelles de presque toutes les villes d'Italie, on entendoit des messes, des offices & des motets à grands *chœurs*, à deux, & quelquefois, comme nous le verrons plus bas, à trois & à quatre *chœurs*, où toutes les recherches & toutes les difficultés de l'art dispafoissoient sous le charme d'une composition facile & d'une exécution parfaite.

Quand nous empruntâmes aux Italiens le système fabuleux de leur mélodrame, les *chœurs* faisoient aussi chez nous une partie importante de ce spectacle. L'harmonie simple & peu recherchée de ceux de Lully, est du même genre à-peu près que celle des *chœurs* dramatiques des compositeurs italiens de son temps ; quelques uns avoient le mérite de l'imitation, soit physique, soit idéale des objets, comme celui du sommeil, dans Atys :

Dormons, dormons tous :
Ah ! que le sommeil est doux !

Et celui des peuples du Nord, dans Isis :

L'hiver qui nous tourmente,
S'obstine à nous geler, &c.

dont les vers, soit dit en passant, sont bien peu dignes de Quinault : mais ses divertissemens & ses *chœurs* étoient presque tous écrits de ce mauvais style.

Rameau, qui commença tard à composer des opéras, & dont le génie étoit plus propre aux combinaisons de l'harmonie qu'à la création du chant, donna aux *chœurs* une attention particu-

lière. Il y employa quelquefois des accords hardis & d'un bel effet ; & comme l'on confondoit alors en France les accords avec la science-pratique de l'harmonie, ou le contre-point, on trouva ses *chœurs* très-savans ; il en est peu qui fussent regardés comme tels, si on les entendoit au ourd'hui, mais il en est plusieurs dont le dessin étoit grand & noble, le caractère élevé, l'expression juste & dramatique. Ce dernier mérite se trouve principalement dans le beau *chœur* de Castor & Pollux :

Que tout gémissé,
Que tout s'unisse, &c.

le seul morceau peut-être de tous les opéras de Rameau qui pût exciter encore une véritable émotion.

Entre ceux de nos maîtres qui occupèrent le théâtre lyrique, depuis Rameau jusqu'à Gluck, & qui maintinrent, en France, la réputation des *chœurs* françois, il faut distinguer M. Philidor, qui fit dans son *Ernelinde* des *chœurs* modelés sur ceux des grands maîtres de chapelle italiens. Le *chœur*, *jurons sur nos glaives sa glaives*, est sans contredit le plus beau qu'on eût jusqu'alors entendu à l'opéra, & malgré le nombre & la perfection de ceux qu'on y a entendus depuis, peut-être est-il vrai de dire qu'il n'a point encore été surpassé.

Il restoit cependant un grand pas à faire, c'étoit de donner aux *chœurs* de l'agitation, de la passion, du mouvement ; c'étoit sur-tout d'animer ceux qui les chantoient, & qui, toujours rangés sur deux lignes, formoient, le long des coulisses, quelle que fût l'action à laquelle ils étoient censés prendre part, un double espallier immobile. C'étoit à M. Gluck qu'étoit réservée cette heureuse révolution. Il eut besoin non-seulement du génie nécessaire pour concevoir des *chœurs* plus dramatiques & plus actifs qu'ils ne l'étoient auparavant, mais de tous les moyens que lui avoit donnés la nature pour les faire exécuter.

Il faut l'avoir vu, à ses répétitions, courir d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par le bras, prier, gronder, cajoler tour-à-tour les choristes, hommes & femmes, surpris de se voir mener ainsi, & passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffoient eux mêmes, & leur communiquoient une partie de l'ame du compositeur ; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre, & quelle réunion de forces physiques & morales lui étoit nécessaire pour y répandre, comme il a fait, le mouvement & la vie.

On se rappelle la sensation qu'éprouvèrent tous les spectateurs, lorsqu'au premier acte d'Iphigénie, ils virent une foule de soldats grecs entourer, pour suivre Calchas, le presser tumultueusement de leur

déclarer la volonté des dieux ; & lorsqu'après avoir entendu ce qu'annonce prophétiquement ce grand prêtre, l'armée sembla se réunir dans un ensemble harmonieux, les bras levés au ciel, pour implorer le secours de Diane. C'étoit le premier fruit des peines que l'auteur s'étoit données : il eut lieu d'en être content. L'expression de ces deux *chœurs* est fort juste ; agitée & tumultueuse dans l'un, noble & soutenue dans l'autre : chacun d'eux a le caractère qui lui convient ; mais tous d'eux ont peu d'étendue : l'harmonie en est presque toute syllabique & simultanée : le motif est peu développé, dans le second sur tout, où il pouvoit, où peut-être même il devoit l'être davantage. Ils firent pourtant le plus grand effet, parce qu'ils étoient exécutés par des acteurs, au lieu de l'être par des statues.

Quand M. Gluck vint à Paris avec son *Iphigénie*, je me rappelle fort bien qu'on étoit sur-tout curieux de savoir comment un allemand, qui avoit appris la musique en Italie, se seroit tiré des airs de danse & des *chœurs*. On fut aussi surpris que satisfait ; car on croyoit toujours, avec autant de modestie que de justice, que la France avoit seule ce double secret. On fut plus surpris encore des *chœurs* d'*Orphée* & d'*Alceste*, opéras composés depuis longtemps sur des paroles italiennes. Il fallut bien revenir de ses préjugés contre l'Allemagne : le *chœur* d'*Armide*, pour *suivons j' jusqu'au repas* acheva de les vaincre ; mais ceux qu'on avoit contre l'Italie n'en étoient que plus forts. Comptant pour rien tout le reste de l'Europe, on se crut alors, à l'égard des *chœurs*, deux nations contre une.

Le premier opéra de M. Piccini n'étoit pas capable de convertir les incrédules. Les *chœurs* de Roland n'offroient pas un champ vaste au génie de ce célèbre compositeur ; & comme un de ses principaux mérites est la convenance & la vérité, il ne se piqua point de faire ce que le sujet ne vouloit pas qu'il fit. Malgré la franchise, les grâces, & la nouveauté du *chœur* des amans, au second acte, & de celui des bergers, au troisième, le public ne revint donc pas encore de ses préventions. *Atys* fut plus heureux, malgré le peu de justice qu'on rendit dans sa nouveauté à ce bel ouvrage. Le *chœur* du sommel enchanta tous les vrais connoisseurs, toucha tous les cœurs sensibles, & guérit de leurs préjugés tous les ignorans de bonne foi : les autres étoient incurables, car ils ne se rendirent pas même après *Iphigénie en Tauride*. Dans cet opéra cependant, les *chœurs* mis en action réunissent tous les mérites & devoient enlever tous les suffrages. Ceux des prêtresses, au premier & au troisième acte, celui des Scythes, pendant la tempête, & leur invocation, à la fin du second acte, sont des chef-d'œuvres d'harmonie, de centre-point & d'expression. Mais l'esprit de parti ne sent pas mieux qu'il ne raisonne, & des connoisseurs prétendus continuèrent de prouver l'injustice de leurs préventions, en fermant l'oreille à tant de beautés. A peine ont-ils voulu l'ouvrir

aux *chœurs* sublimes de Didon, & sur-tout à celui des prêtres, qui est dans le genre lugubre ce qu'est celui d'*Atys* dans le genre gracieux.

Lorsque Sacchini passa en France, il avoit, depuis plusieurs années, composé à Londres des *chœurs* de la plus grande beauté. Ceux du *Cid*, de *Perféc*, de *Montezume* & d'*Eriphile*, étoient connus des amateurs ; quelques-uns même avoient été entendus & admirés dans une traduction de l'*Olympiade* donnée au théâtre italien ; mais nos docteurs en musique ne savoient rien de tout cela ; & lorsque, malgré toutes les cabales, toutes les préventions, toutes les persécutions, son *Renaud* eut obtenu le succès qu'il méritoit, l'auteur put s'amuser à son aise de la surprise naïve de ceux qui ne pouvoient concevoir qu'un Italien eût fait un aussi beau *chœur* que celui des amans d'*Armide* au premier acte, & qui eurent la bonne foi de le lui dire.

Enfin, après *Dardanus*, *Œdipe* & *Evelina*, il n'y eut plus moyen de douter, & M. Piccini ayant aussi vaincu à force de talents & de courage l'esprit de parti qui avoit nui d'abord au succès de ses ouvrages, on a reconnu que l'école italienne avoit également excellé dans toutes les parties de la musique, & que si, pour faire de beaux airs, pour traiter le récitait d'une manière aussi savante que naturelle, il falloit tâcher d'imiter les grands maîtres de cette école, c'étoit aussi en les imitant qu'on pouvoit apprendre à éclaircir, à épurer l'harmonie des *chœurs*, à en bien disposer les parties chantantes, à les embellir, sans les étouffer jamais, par le dessin des parties instrumentales ; en un mot, à former de ces grandes masses d'harmonie & de chant où, pour me servir des expressions de M. Piccini lui-même (1), « on ne voit rien d'oïst, où toutes » les parties tendent au même but, où l'on ne distingue pas une mesure inutile, où enfin chaque » partie forme séparément un chant si bien suivi, » si bien modulé, que même isolée elle devient un » morceau capital ».

Cet art, de donner un chant agréable & suivi à chacune des parties, est une des principales beautés de l'harmonie italienne. Cela tient à la méthode excellente des maîtres qui instruisent leurs élèves, non pas à entasser notes sur notes & accords sur accords, mais à faire chanter d'abord une partie sur une autre partie, puis deux, puis trois, quatre, six, huit parties les unes sur les autres, & quelquesfois davantage.

Ils parviennent ainsi non seulement à dessiner clairement les *chœurs* les plus multiples & les plus compliqués, mais à composer des morceaux à deux, à trois & à quatre *chœurs* différens, qui, tantôt séparés, & tantôt réunis, conservent la même clarté que de simples *chœurs* à quatre parties. L'effet de

(1) Notice sur Sacchini, imprimée dans le Journal de Paris en 1787.

ces morceaux a quelque chose d'admirable. On sent combien il est difficile d'y éviter la confusion, & quelle force de tête il faut pour mener ainsi de front plusieurs groupes d'harmonie, distribués de façon qu'ils se distinguent sans être disparates, & se joignent sans se confondre.

Zarlin nous apprend, dans ses *Institutions harmoniques*, que l'usage en fut introduit par son maître Adrien Willaert. « Ces *chœurs*, dit-il, sont partagés en deux ou plusieurs *chœurs*, dont chacun est composé de quatre voix, ou même d'un plus grand nombre. Ils chantent alternativement, & quelquefois ensemble, sur-tout à la fin, ce qui est d'un excellent effet. Comme on les place à quelque distance l'un de l'autre, le compositeur doit avoir soin, pour éviter entr'eux toute discordance, ce, de faire que les parties de chacun de ces *chœurs* soient aussi bien ordonnées entr'elles que si ce *chœur* étoit seul, & que toutes cependant s'accordent avec celles des autres *chœurs*, lorsqu'ils se font entendre en même tems; de manière qu'ils produisent tous ensemble une belle harmonie, & que si l'on veut n'en chanter qu'un seul, il n'ait rien qui puisse blesser l'oreille ».

Cet Adrien Willaert, & quelques autres maîtres de son temps, suivoient, pour ces grandes compositions à deux *chœurs*, deux méthodes diverses. L'une consistoit à séparer les versets d'un psaume, & à les détacher l'un de l'autre, en sorte qu'à la fin de chaque verset les parties d'un *chœur* s'arrêtoient sur un point final; & celles de l'autre *chœur* ne commençoient le verset suivant qu'après un silence. Dans les psaumes composés suivant l'autre méthode, sur la cadence d'un verset chanté par l'un des *chœurs*, l'autre commençoit le verset d'après, & au dernier de tous, c'est-à-dire, au *sicut erat*, les deux *chœurs* s'unissoient ensemble, pour former un contre-point à huit voix toutes différentes.

Une autre manière de composer à huit voix étoit de disposer tous les versets des psaumes en deux *chœurs*, dont l'un, outre les fugues & les traits d'imitation, qu'il plaçoit quelquefois au compositeur d'y introduire, proposoit de temps en temps un sujet, & provoquoit, pour ainsi dire, l'autre *chœur*, qui lui répondoit alternativement. Dans cette espèce de combat, les deux *chœurs* se partageoient l'attaque & la défense; & lorsque l'un avoit répondu, c'étoit à l'autre de provoquer à son tour. Cette dernière méthode étoit la plus agréable, mais aussi la plus difficile.

En général l'emploi simultané de plusieurs *chœurs* exige des précautions infinies, que les maîtres, & entr'autres le Père Martini, ont spécialement recommandées.

« Chacun de ces *chœurs*, dit-il, doit avoir pour base & pour fondement sa propre basse, ou dans quelques occasions seulement le *tenore* qui lui en tient lieu. Cette règle est sans exception ni dispense.

Il n'y a rien de si désagréable à l'oreille qu'une musique qui n'a pas un fondement stable; & le soin particulier de cette partie essentielle de l'art est ce qui distingue, sur-tout dans l'école romaine, les maîtres du seizième & du dix-septième siècles.

« Depuis, & principalement de nos jours, on s'est trop affranchi de cette loi. Quelques compositeurs ont prétendu que dans des morceaux à deux & à plusieurs *chœurs*, il suffisoit d'une basse sur laquelle fussent appuyées toutes les autres parties. Cette méthode leur a paru plus facile que la première; mais enfin celle-ci n'est pas d'une difficulté insurmontable, & l'on en peut voir l'emploi fréquent & les heureux effets dans les compositions de Palestrina, de Benevoli, & des autres maîtres du même siècle, qui dans des psaumes à deux, à trois & à quatre *chœurs*, trouvoient toujours l'art de donner à chacun de ces *chœurs* une basse chantante qui lui servoit de fondement.

« On doit bien se garder d'imiter certains compositeurs, qui mettent au titre de quelques morceaux de musique, à 4, à 5, à 6, à 7, à 8, ou à 10 voix, mais qui n'écrivent réellement qu'à quatre parties, puisque, en examinant leurs compositions, on reconnoît que tous les dessus chantent à l'unisson, ainsi que les hautes-contre, les tailles & les basses. Ce n'est point alors composer à plusieurs *chœurs*, mais joindre aux quatre principales parties d'un *chœur* des parties auxiliaires ou de renfort, des *ripeni* qui dans certains passages renforcent l'harmonie & produisent de plus grands effets ».

Si l'on veut traiter parfaitement ce genre de musique, qui peut, même au théâtre, être quelquefois d'une grande ressource, il ne faut donc pas se borner à étudier les partitions des grands maîtres modernes, quelque savants, & quelque agréables qu'elles puissent être: il faut aussi méditer & approfondir la méthode de ces anciens maîtres de l'art. Quelques parties de leur style & quelques-uns de leurs tours ont vieilli; mais ils avoient porté jusqu'à la perfection la connoissance d'une harmonie mélodieuse, l'art des oppositions & des contrastes, & sur-tout celui de distinguer & de varier la marche des parties entr'elles, sans nuire à cette unité de dessin, source de l'unité d'effet, & sans laquelle un morceau de musique ne produit qu'une sensation confuse & qu'un vain bruit.

M. de la Cépède, dans sa *Poétique de la Musique*, ouvrage écrit avec beaucoup de chaleur & de sensibilité, fait sur les *chœurs* dramatiques quelques observations que je ne crois pas inutiles de consigner ici. « Les *chœurs*, dit-il, sont presque toujours formés par plusieurs parties: je dis presque toujours, car leur véritable caractère consiste uniquement en ce que chacune des parties qui les composent sont destinées pour plusieurs voix.

Un morceau de musique peut renfermer plusieurs parties, former un quatuor, un quinte, &c. & cependant ne pas constituer un *chœur* : au lieu qu'il peut ne présenter qu'une seule partie, n'offrir qu'un grand unisson, & cependant être un *chœur*, s'il est chanté par plusieurs personnages ».

L'auteur eût pu citer ici le *chœur* des démons dans Orphée, *Quel est l'audacieux, &c.* qui est presque tout entier à l'unisson, & qui n'en est pas pour cela d'un effet moins grand & moins terrible. Quelques beautés que notre oreille se soit habituée à trouver dans l'harmonie, elle a toujours un rival dangereux dans l'unisson, quand on fait l'employer à propos.

« Il semble, au premier coup-d'œil, que ce n'est point au musicien à déterminer la place des *chœurs*. Pour réunir plusieurs voix, il faut pouvoir disposer de plusieurs personnages, & le poète seul peut les introduire sur la scène. Cela est vrai; mais le musicien ne pourra-t-il pas souvent faire chanter par tous les interlocuteurs des paroles remarquables que le poète aura destinées à un seul personnage? Quel mouvement ne répandra-t-il point sur la scène? Au lieu de montrer un seul personnage ému par la passion qu'il voudra représenter, ce sera tout un peuple qu'il fera voir comme transporté par cette passion... Voyez le grand effet qu'a produit dans *Armide* M. le chevalier Gluck, en faisant proférer par tout le peuple de Damas ces paroles d'étonnement & de consternation: *Un seul guerrier! que dites-vous?* que Quinault avoit mises dans la bouche d'un seul de ses personnages! »

La manière dont M. Gluck a exprimé ce vers & l'exclamation *Ciel!* qui le suit, est fort ingénieuse; mais dans Quinault ce n'est pas un seul personnage qui le prononce; ce sont Armide & Hydraot ensemble; ce qui ne laisse pas d'être différent, & d'avoir pu mettre le compositeur sur la voie de cette heureuse idée. Au reste, si elle est heureuse, la manière dont elle est rendue ne l'est peut-être pas autant. Une partie du *chœur* dit: *Un seul guerrier* en notes lentes & graves qui peignent mieux l'abattement que la surprise. L'autre partie répète les mêmes paroles, un ton plus haut, mais en notes de la même valeur. La première reprend les mots *que dites-vous?* non-seulement sur le même ton que *un seul guerrier*, ce qui est déjà une faute, puisque l'étonnement & l'interrogation ne doivent pas s'exprimer de même; mais aussi avec la même valeur de notes, ce qui joint trois fautes de prosodie à celle d'expression & de déclamaion: Au lieu de *que dites-vous?* il n'est personne qui ne sente que la prosodie exigerait *qu'êtes-vous?* Enfin la seconde partie, fidèle à l'imitation musicale, mais aussi peu soigneuse du sens & de la quantité, redit servilement ces trois mots, comme elle a redit les trois autres. Le mot *Ciel!* crié en même tems par tout

Musique, Tome I.

le peuple est le seul dont l'expression soit vraiment juste; & M. de la Cepède n'en a point parlé.

« Mais comment le musicien doit-il composer ses *chœurs*? Qu'il examine la nature des sentimens qui agitent ceux qui doivent les chanter. Si ces sentimens les remuent tous avec une égale force: si les mouvemens qu'ils leur impriment se déploient en même tems, le musicien n'a en quelque sorte qu'un grand air à composer. Mais comme tout un peuple ne peut pas conserver les impressions très vives aussi long tems qu'un seul personnage, cet air sera plus court que ceux qui ne sont destinés qu'à une seule voix, au moins lorsqu'il s'agira de passions ardentes; & comme la multitude voit le feu de ses affections s'amortir ou renaitre avec plus de promptitude; comme les passions sont toujours animées par le grand nombre de ceux qui les éprouvent; comme l'exemple séduit, l'imitation entaine, l'émulation emporte, ce nouvel air chanté par tout un peuple devra offrir moins de repos, être moins coupé par des morceaux de symphonie, être une image plus vive des élans & des transports; & comme enfin les mouvemens d'une multitude agitée ne peuvent guère s'accorder avec la délicatesse des petits traits, l'embarras des passages compliqués & des notes trop multipliées, ces airs, ou pour mieux dire, ces *chœurs* devront être composés de chants simples, grands & faciles ».

» Si au contraire les affections qui dominent sur les personnages sont de nature à être mêlées de trouble; si elles ne doivent pas naître à la fois dans tant de cœurs qu'un feu rapide ne peut échauffer tous également, c'est une espèce d'air à plusieurs motifs qu'il faut que le musicien compose: c'est une sorte de duo, de trio, de quatuor qu'il devra produire, suivant qu'il divisera en deux, en trois, en quatre groupes cette multitude immense dont il doit représenter les sentimens ».

» Les premiers des *chœurs* dont nous venons de parler conviendront à tous les sentimens brusques, féroces, militaires, impétueux, pourvu que le trouble n'y règne pas. Lorsqu'un peuple ne pour la liberté voudra secouer le joug d'un tyran, que son courage sera formé, que sa résolution sera unanime, qu'il s'avancera la hache libératrice à la main avec le sang-froid de la valeur, assurée de vaincre, & de la générosité qui combat pour son pays, que le musicien ait recours à ces premiers *chœurs*: tous les personnages n'ont que les mêmes choses à dire, & ils doivent les dire dans le même tems. Mais si le désordre s'empare de ce peuple; si la fureur, la terreur, ou quelque autre passion terrible qui ne peut régir qu'inégalement différens caractères, asservissent ses esprits, que le compositeur ait recours aux *chœurs* de la seconde espèce: les personnages n'ont plus en quelque sorte les mêmes affections à exprimer; ils ne les profèrent plus dans les mêmes momens; c'est une succession souvent irrégulière

M m

de sentimens tumultueux qu'ils offrent : ce n'est plus un seul personnage qu'ils représentent ; mais ce sont plusieurs interlocuteurs qui agissent. Que le musicien emploie des espèces de trio, de quatuor, &c. ; mais qu'il n'oublie pas qu'il n'a jamais remué de si grandes masses, & que tout doit être ici plus grand, plus simple, plus espacé, plus sensible ».

» Si les sentimens qui dominent sur les personnages sont plus doux & plus paisibles, le musicien pourra suivre aussi, en composant ses *chœurs*, presque la même marche qu'en travaillant à des airs, à des trio, à des quatuor tranquilles. Il pourra y faire régner la même paix : les chants seront également distincts & séparés, les morceaux d'orchestre aussi nombreux ; peut-être même pourront-ils l'être davantage : un peuple qui n'éprouve que de légères affections est remué avec une sorte de lenteur, &c. »

Cette idée d'assimiler un *chœur* à un air, faisoit d'abord par sa simplicité & par le point de comparaison fixe qu'elle présente à l'esprit ; on pourroit citer en effet un grand nombre de *chœurs* qui ont un motif, un chant suivi, & un enchaînement de modulations assez semblables à ceux des airs, des duo, des trio, c'est-à-dire, des airs à une, à deux, ou à trois voix. Il est pourtant difficile d'en faire une règle générale ; trop d'autres exemples s'y opposent, & l'essence même du *chœur* ne s'y oppose pas moins. L'harmonie affectant l'oreille plus fortement que la simple mélodie, la sensation qu'elle produit doit être moins prolongée à mesure que les parties se multiplient davantage. Dans les duo, les trio, les quatuor, les parties dialoguent plus souvent qu'elles ne chantent ensemble. Ces morceaux traités d'un bout à l'autre en harmonie simultanée, pour peu qu'ils fussent prolongés, fatigueront inmanquablement l'oreille ; & cependant chaque partie est seule ; au lieu que l'essence du *chœur*, son véritable caractère, comme l'a justement établi M. de la Cépède, est que chacune de ses parties soit destinée pour plusieurs voix. Il ne peut donc, généralement parlant, avoir la même étendue.

Et qu'on ne dise pas que si cette étendue est interdite aux *chœurs* à cause de la fatigue que donneroit à l'oreille la continuité de l'harmonie, on devroit par la même raison éviter que tout morceau de musique fût prolongé, puisque, toujours accompagnée de l'orchestre, la mélodie est soutenue par une harmonie continue & complète. L'acoustique a ses illusions comme l'optique. Une voix qui chante sur le théâtre se détache entièrement de l'orchestre, quelque nombreux qu'il soit, à moins qu'il ne la couvre tout à-fait : qu'une seconde se joigne à la première, qu'elle fasse la même partie qu'enfissent fait sans elle les seconds violons de l'orchestre ; on n'eût entendu que confusément les violons, on la distingue clairement ; & les deux voix réunies planent sur toute cette harmonie instrumen-

tales. Joignez-y deux autres parties qui ne seroient ; si vous voulez, que chanter ce que jouent les violons & les basses ; celles-ci disparaîtroient en quelque sorte, ainsi que les violons ; & votre sensation principale sera composée de l'effet des quatre voix ; votre attention y sera concentrée ; les instrumens la partageront sans la distraire ; & si vous multipliez, comme il le faut dans les *chœurs*, chacune de ces parties vocales, vous ne pourriez long-tems soutenir cette attention sans lassitude, ou vous avez l'oreille dure, insensible ; vous n'aimez les *chœurs* que parce qu'ils reveillent l'engourdissement de vos organes : vous ne les préférez pas comme plus harmonieux, mais seulement parce qu'ils sont plus de bruit.

Il doit y avoir encore une différence remarquable entre le chant des *chœurs* & celui des airs. Dans ceux-ci la voix étant seule est maîtresse de choisir à son gré les intervalles ; dans les *chœurs*, au contraire, elle est en société, & ne doit rien prendre pour elle qui puisse nuire à ses associées. Chacune des parties d'un *chœur* ayant ses cordes & ses limites particulières, doit s'y tenir pour ne pas empiéter sur ce qui appartient aux autres ; & procède en conséquence par des intervalles plus rapprochés, moins libres, & par des sons dont le mérite est moins de plaire par eux-mêmes que de concourir à l'heureux effet de l'ensemble.

On ne doit donc pas admettre sans restrictions ce rapport entre les airs & les *chœurs*, quelque simple qu'il paroisse d'abord, & quelque juste qu'il soit à beaucoup d'égards.

« Les *chœurs* doivent toujours être dramatiques ; & pour cela que le musicien les considère sous un nouveau point de vue : qu'il regarde un *chœur* comme un seul personnage : ce nouvel interlocuteur sera censé exprimer ses sentimens par un monologue, lorsqu'au milieu d'une fête, d'un sacrifice, d'une pompe solennelle, il occupera seul le théâtre : ou bien il sera considéré comme un personnage introduit avec d'autres acteurs, & destiné à dialoguer avec eux. Que le musicien le traite alors comme un véritable personnage ; & que seulement il n'oublie jamais qu'il doit tout agrandir ».

Réaliser cette idée, ce seroit rappeler en grande partie le *chœur* à la forme antique qu'il eut dans la tragédie grecque. Non-seulement dans le dialogue il y parloit comme un seul acteur par la voix de son coryphée, mais dans les *chœurs* mêmes qui servoient non pas d'entr'actes, comme on le dit communément, puisqu'il n'y avoit point d'actes, mais de repos à l'action ; dans ces odes touchantes ou sublimes, accompagnées d'évolutions religieuses qui en divisent les différentes sections en strophes & en antistrophes, le *chœur*, toujours animé du même sentiment & chantant syllabiquement les mêmes paroles, n'étoit en effet regardé que comme un seul personnage, Jamais vous n'y voyez une

partie du *chœur* solliciter, tandis que l'autre accorde ou refuse; l'une se livre à l'espérance, l'autre à la crainte; l'une peindre la douleur, l'autre la joie. Or, ces oppositions sont assez fréquentes dans nos spectacles lyriques. Ils gagneroient encore à ce qu'elles le fussent davantage. Il ne faut donc pas adopter, d'une manière trop générale, cette idée d'employer le *chœur* comme un acteur unique & un simple interlocuteur. (M. Ginguené.)

CHŒUR. Ce mot signifioit aussi chez les anciens, suivant Strabon, un instrument formé d'une simple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux, à-peu près comme nos cornemuses & nos musettes. C'est suivant Saint-Jérôme deux petits tubes de métal dont l'un sert à donner le vent & l'autre à le laisser sortir. (M. Framery.)

CHOREION, nom d'un air de danse des anciens, suivant Murfius. (M. de Castillon.)

CHORION. Noms de la musique grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien. (J. J. Rousseau.)

CHORIQUE. Nom d'une sorte de flûte dont on accompagnoit les dithyrambes. (M. de Castillon.)

CHORISTE. *f. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les chœurs.

On appelle aussi *choristes* les chantres d'église qui chantent au chœur. Une *antienne à deux choristes*.

Quelques musiciens étrangers donnent encore le nom de *choriste* à un petit instrument destiné à donner le ton pour accorder les autres. (Voyez *Ton*.) (J. J. Rousseau.)

CHORISTE. *f. m.* Chanteur qui chante dans les chœurs de l'opéra ou dans ceux des motets au concert spirituel, & dans les églises. (Voyez *Chanteur* & *Chantre*; voyez aussi *Chœur*.) (Cahusac.)

CHORODIDASCALÉ. Maître du chœur, qui bat la mesure, qui conduit la danse & le chant. Les Latins l'appelloient *Præcentor*. C'est ainsi qu'Horace est le *Præcentor* dans le poëme séculaire qui devoit être chanté par de jeunes garçons & des jeunes filles.

*Virginum primæ, pueri que claris
Patribus orii,
Lesbium servate pedem, meique
Pollicis idum.*

CHORUS. Faire *chorus*, c'est répéter en chœur,

à l'unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule. (J. J. Rousseau.)

CHRESÈS ou **CHRESIS.** Une des parties de l'ancienne Mélodie, qui apprend au compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des sons, qu'il en résulte une bonne modulation & une mélodie agréable. Cette partie s'applique à différentes successions de sons appelée par les anciens, *Agogé*, *Euthia*, *Anacampsis*. (Voyez *Tirade*.) (J. J. Rousseau.)

CHRÈSE, **CHRESIS.** Il y a deux erreurs dans cet article de Rousseau.

1°. La *chrèse* n'est pas seulement l'art de conduire la modulation diatoniquement, mais dans tous les genres, par tous les intervalles conjoints ou disjoints, & par toutes sortes de mouvements; car elle se divisoit en trois parties; *agogé*, *peteia*, *placé*; auxquelles Manuel de Bryenne en ajoute une quatrième; *toné*. Voyez ces articles.

2°. *Agogé*, *euthia*, ou plutôt *euthia*, *anacampsis*, ne sont point des parties de la *chrèse*: mais *euthia*, *anacampsis*, *perihérés* sont des adjectifs qui expriment les différentes espèces de mouvements de la mélodie grecque. Rousseau a fait la même faute à l'article *Mélodie*, où il dit que la première partie de la *chrèse* est l'*euthia*; la seconde *agogé*; la troisième *peteia*. Encore une fois *euthia* n'est point un substantif, mais un adjectif relatif à *agogé*. En général, la mélodie ou composition se divise en trois parties: *lepsis*, *mixis* & *chresis*. La *chrèse* se sous-divise en quatre parties: *agogé*, *peteia*, *placé* & *tone*. Enfin il y a trois sortes d'*agogé* (mouvement.) *Agogé*: *euthia*; le mouvement direct ou ascendant: *agogé anacampsis*; le mouvement récurrent ou descendant: *agogé perihérés*; le mouvement sinueux ou mixte. (Voyez *Aristid. Quintil.* pag. 29 & 249. Vide Rousseau lui-même, art. *tirade*.)

Ces corrections ne sont pas fort intéressantes: mais elles valent mieux que des erreurs. (M. l'abbé Feytou.)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de musique qui procède par plusieurs demi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec *χρῶμα* qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce genre par des caractères rouges ou diversément colorés; soit, disent les auteurs, parce que le genre *chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce genre varie & embellit le diatonique par ses demi-tons, qui font, dans la musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la peinture.

Boèce attribue à Timothée de Milet l'invention du genre *chromatique*; mais Athénée la donne à Epigonus.

Aristoxène divise ce genre en trois espèces qu'il

appelle *molle*, *hemiolion* & *tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*planc. de musique*, fig. 56,) le tétracorde étant supposé divisé en 60 parties égales.

Ptolomée ne divise ce même genre qu'en deux espèces, *molle* ou *anicum*, qui procède par de plus petits intervalles, & *intensum*, dont les intervalles sont plus grands. (fig. 57.)

Aujourd'hui le genre *chromatique* consiste à donner une telle marche à la basse-fondamentale, que les parties de l'harmonie, ou du moins quelques-unes, puissent procéder par semi-tons, tant en montant qu'en descendant; ce qui se trouve plus fréquemment dans le mode mineur, à cause des altérations auxquelles la sixième & la septième note y sont sujettes par la nature même du mode.

Les semi-tons successifs pratiqués dans le *chromatique* ne sont pas tous du même genre, mais presque alternativement mineurs & majeurs, c'est-à-dire, *chromatiques* & *diatoniques*; car l'intervalle d'un ton mineur contient un semi-ton mineur ou *chromatique*, & un semi-ton majeur ou *diatonique*; mesure que le tempérament rend commune à tous les tons: de sorte qu'on ne peut procéder par deux semi-tons mineurs conjoints & successifs, sans entrer dans l'enharmonique; mais deux semi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme.

La route élémentaire de la basse-fondamentale pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce & remonter de quarte alternativement tous les accords portant la tierce majeure. Si la basse-fondamentale procède de dominante en dominante par des cadences parfaites évitées, elle engendre le *chromatique* descendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la cadence parfaite, & l'interrompue en les évitant.

Comme à chaque note on change de ton dans le *chromatique*, il faut borner & régler ses successions de peur de s'égarer. On se souviendra, pour cela, que l'espace le plus convenable pour les mouvemens *chromatiques* est entre la dominante & la tonique en montant, & entre la tonique & la dominante en descendant. Dans le mode majeur on peut encore descendre chromatiquement de la dominante sur la seconde note. Ce passage est fort commun en Italie, & malgré sa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le genre *chromatique* est admirable pour exprimer la douleur & l'affliction: ses sons renforcés, en montant, arrachent l'âme. Il n'est pas moins énergique en descendant, on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son harmonie, ce même genre devient propre à tout; mais son

remplissage, en étouffant le chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractère du mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son harmonie. Au reste plus ce genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bientôt, autant il charme, sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

(J. J. Rousseau.)

* Nous devons relever ici quelques inexactitudes: 1°. Rousseau dit que le *chromatique*, c'est-à-dire, la marche par semi-tons, se trouve plus fréquemment dans le mode mineur à cause des altérations auxquelles la sixième & la septième notes y sont sujettes par la nature même du mode. Cela n'est pas juste, puisqu'il dit lui-même que chaque note de basse doit avoir la tierce majeure dans le *chromatique* en montant. Or, cette note de basse porte l'accord parfait, ou l'accord de septième mineure: dans le premier cas, elle est toujours tonique (ou censée-tonique) d'un ton majeur, puisque sa tierce est majeure; dans le second, elle est dominante tonique d'un ton majeur ou mineur à volonté: la sixième note n'y paroît donc pas, & la septième n'y subit point d'altération, puisqu'elle s'y montre nécessairement comme sensible & par conséquent majeure. Elle ne peut être altérée qu'en passant sur une autre note de basse; mais alors elle change de caractère. Il n'est donc pas vrai de dire que cette marche a lieu plus fréquemment en majeur qu'en mineur, puisque dans un passage *chromatique*, soit en montant, soit en descendant, le mode ne sauroit être déterminé.

2°. Il n'est pas plus vrai que deux semi-tons majeurs se suivent deux fois dans l'ordre *chromatique* de la gamme; si cela étoit, les parties procéderaient ainsi:

ut ut #, re re #, mi fa, &c.

Au lieu qu'elles marchent ainsi dans le *chromatique* en montant:

ut ut #, re re #, mi mi #, &c.

Voyez la preuve:

ut ut #, re re #, mi mi #,

sol la la si si ut #,

mi mi fa fa #, sol sol #,

B. F. ut la re si mi ut #, &c.

On voit que par la marche même indiquée par Rousseau, il ne peut se trouver de *fa* au dernier accord, sur lequel le *mi* du penultième puisse monter par semi-ton majeur,

3°. Rousseau dit que la route élémentaire pour engendrer le *chromatique* ascendant est de descendre de tierce, &c. il devoit dire de tierce mineure; car si on descendoit de tierce majeure, il n'y auroit plus de *chromatique*, au moins ascendant.

4°. Il ajoute qu'on change de ton à chaque note, dans le *chromatique*; c'est une erreur que partagent presque tous les musiciens. Nous l'avons combattue ailleurs. Assurément dans le *chromatique* en descendant, où il ne paroît pas une seule tonique, si ce n'est celle sur laquelle on se repose, on ne peut dire qu'on change de ton à chaque note. Ce n'est qu'une suite de cadences évitées, qui doit aller aboutir sur une tonique, & qui parcourt non pas des toniques, mais des dominantes. Dans le *chromatique* ascendant, quand même chaque note porteroit l'accord parfait, elle ne pourroit pas encore être regardée comme tonique, car il seroit impossible de s'y arrêter, & d'y former une modulation. D'ailleurs aucune d'elles n'étant précédée de sa dominante tonique, ne peut être regardée comme une tonique véritable; il n'y a donc dans ce passage aucun changement de ton.

Et en effet, pourroit-on concevoir que l'oreille admit une succession de modulations aussi rapide? Il faut bien plus de précautions pour passer d'une gamme à une autre, & l'attention, que ces passages éveillent toujours, en seroit bientôt fatiguée, s'ils étoient trop fréquens.

Il faut donc considérer dans les passages *chromatiques* chaque note de basse comme *cesée-tonique* ou *cesée dominante*, c'est-à-dire, comme des notes qui, n'appartenant à aucune modulation déterminée, parcourent une route vague jusqu'à ce qu'elles aboutissent à un point fixe sur lequel elles puissent se reposer. (Voyez *Notes Cessées-toniques*.) Ce point est même indiqué par la nature, puisque, selon Rousseau lui-même, on va de la dominante à la tonique en montant, & de la tonique à la dominante en descendant. Quant au passage dont il parle, qui va de la dominante à la seconde note, il se trompe encore: *sol fa # fa # mi mi b re*, est un passage de la tonique à la dominante; car ce passage est en *sol* & non pas en *ut*.

On verra, dans l'article suivant de M. l'abbé Feytaud, ce que c'est véritablement que le *chromatique*; comment cette succession de semi-tons appartient à la même gamme, à la même tonique, & comment on peut la parcourir sans changer de ton.

(M. Framery).

CHROMATIQUE. Le semi-ton est l'élément, l'intervalle constitutif du genre *chromatique*, comme le ton est celui du diatonique, le quart de ton celui de l'enharmonique, le demi-quart de ton celui du diacommatique. Cela est incontestable;

mais reste à savoir ce qu'entendent par *semi-ton* les auteurs grecs & les modernes.

1°. Il est plus que probable qu'Aristoxène ne s'entendoit pas en parlant de *miens*, de *tiens*, de quarts de ton. Il a beau dire (Aristox. de Meibom. pag. 46.) qu'on l'accuse à tort de partager le ton en parties absolument égales: ne consultant dans ses divisions du ton que le jugement de l'oreille, (*ibid*, pag. 14 & 33.) rejetant les rapports numériques des intervalles (*Ibid*, pag. 32.) qui sont leurs signes naturels & la preuve de leur consonnance & dissonance, c'est-à-dire, de leur caractère harmonique ou *exharmonique*; il lui est de toute impossibilité de prouver qu'un semi-ton est ou n'est pas la moitié d'un ton donné.

2°. Les Pythagoriciens des derniers siècles de la Grèce, c'est-à-dire, ceux qui prirent témérairement ce nom après l'extinction totale de la secte italique, ne furent pas beaucoup plus raisonnables que les Aristoxéniens leurs contradicteurs. Négligeant le jugement des sons dans leur théorie, ils se laissèrent emporter par certains préjugés métaphysiques à des calculs trop compliqués pour atteindre à la simplicité des rapports naturels des sons. Croiroit-on que le rapport de l'intervalle de la sensible à l'octave, (en *ut*, *si ut*,) qui est de quinze à seize, étoit chez eux de 243 à 256; celui de la tierce majeure (qui est de 4 à 5) de 64 à 81? Ce qui la rendoit tellement dissonante, qu'ils convenoient avec les Aristoxéniens qu'elle ne devoit point être comptée au nombre des consonnances. (Aristox. pag. 20 & 45; Niebomaque pag. 20 & 21; Bacchius, p. g. 3; Aristide-Quintil, pag. 16; *nota*, que ces trois derniers étoient Pythagoriciens, c'est-à-dire, prétendoient posséder la théorie numérique de Pythagore.) Il est vrai qu'Aristide Quintilien, (pag. 114) nous apprend que les anciens, c'est-à-dire les Pythagoriciens, avoient déterminé le rapport du demi-ton de 16 à 17 & de 17 à 18. Mais on ne voit point que cette division ait été adaptée au genre *chromatique* dans lequel les demi-tons étoient de 243 à 256.

3°. Les modernes font procéder le genre *chromatique* par semi-tons alternativement majeurs & mineurs, les premiers dans le rapport de 15 à 16, les autres dans celui de 24 à 25. Or, un intervalle de quinze à seize n'est point un semi-ton, mais un véritable intervalle diatonique, un véritable ton. Le *chromatique* moderne n'admet donc qu'un seul intervalle *chromatique*; ce qui ne peut certainement constituer un genre. Car le genre *chromatique* doit procéder par *semi-tons*. Or, il est impossible de pratiquer deux intervalles de ce genre sans changer de mode. Le chant *chromatique* ne se fait donc dans aucun mode, ce qui ne s'accorde nullement avec l'idée de chant. Il faut donc s'apercevoir que les modernes n'ont point de genre *chromatique*.

des passages, mais jamais des chants *chromatiques*, jamais de mélodie, & une harmonie qui, loin de déterminer le ton du chant, ne servira qu'à égarer & fourvoyer l'auditeur.

La *transition chromatique* consiste à changer de ton à chaque note du chant; ce qui suppose que tous les demi-tons sont égaux. Mais cette supposition est plus favorable à l'ignorance du compositeur qu'à l'effet de l'harmonie & du chant. Le compositeur regarde successivement chaque note comme sensible & comme tonique, comme quinte superflue & comme sixte, ou enfin comme médiante & comme sous dominante, de sorte qu'une seule forme de salivation lui sert pour les morceaux d'harmonie les plus considérables; mécanisme harmonique plus propre à dégrader la mélodie qu'à en renforcer l'effet. En général c'est l'ignorance du ton d'un chant *chromatique* & de l'harmonie qui lui convient, qui fait recourir aux transitions. Il y a à cela quelques exceptions, mais elles sont très-rares.

Les *agrémens chromatiques* sont des passages non mesurés qui servent à l'harmoniste pour remonter son clavecin, lorsque la marche des accords l'a conduit jusqu'au bas, lorsqu'elle a trop éloigné les deux mains. C'est une pratique qui fait presque toujours perdre le sentiment du ton de la pièce, à moins que les agrémens ne soient très-courts & très-prétes, ou que l'harmoniste n'ait assez de goût pour appuyer & faire sentir les cordes principales du ton; ce qui supposerait une connoissance profonde de l'harmonie & une touche très-facile. Mais les bons harmonistes laissent aux médiocres ces sortes d'agrémens, qui sont de véritables défauts pour les oreilles délicates.

Il y a une autre espèce d'agrément qui consiste à préparer une note par le demi-ton au dessous: exemple, au lieu d'*ut, mi, sol*; on dit, *si ut, re # mi, fa # sol*. (Voyez l'art. *Agrement du Chant*, de M. Framery.) (M. l'Abbé Feytaud.)

CHROME. On appelloit quelquefois *chrome* ce qu'on appelle ordinairement *dièze*. Dans ce sens on disoit *chrome simple*, *chrome double*, *chrome triple*; ce qui revient à dièze enharmonique mineur, dièze chromatique, & dièze enharmonique majeur. (Voyez *Dièzis*.) (M. de Castillon.)

* Ce mot *chrome* vient du mot grec *chroma* qui signifie *couleur*. En italien une croche se nomme *chroma*, parce qu'on la figure avec une *blanche colorée*. (Voyez *Bischroma*.) (M. Framery.)

CHRONOMETRE. *f. m.* Nom générique des instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de *χρονος*, temps, & de *μετρον*, mesure.

On dit, en ce sens, que les montres, les horloges sont des *chronomètres*.

Il y a néanmoins quelques instrumens qu'on a appellés en particulier *chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les mouvemens en musique. L'Affilard, dans ses principes dédiés aux dames religieuses, avoit mis à la tête de tous les airs, des chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce pendule, pendant la durée de chaque mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un instrument semblable, sous le nom de *métromètre*, qui baroto la mesure tout seul, mais il n'a réussi ni dans un temps, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent, cependant, qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel instrument pour fixer avec précision le temps de chaque mesure dans une pièce de musique: on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai mouvement des airs, sans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déjà que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eût pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes airs tels que l'auteur les faisoit exécuter.

À cela les connoisseurs en musique ne demeurent pas sans réponse. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires sur différens sujets de Mathématiques*) contre tout *chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée; deux choses contribuant nécessairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'harmonie dans les pièces à plusieurs parties; le goût & le sentiment de l'harmonie dans les *solos*. Un musicien qui fait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en fust le caractère. Et qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaisir de l'harmonie qui le suspende. Il veut ici que les accords soient frappés, là qu'ils soient dérobés, et il a dit, qu'il chante ou joue plus ou moins long-temps d'une mesure à l'autre, & même d'un temps & d'un quart de temps à celui qui le suit.

À la vérité, cette objection qui est d'une grande force pour la mesure française, n'en auroit aucune pour l'italienne, à moins irrésistiblement à la plus exacte mesure: rien même de même même l'opposition partant de ces deux musiques; puisque ce qui est exact dans l'une, l'est dans l'autre le plus grand détail. Si la mesure italienne n'eût son énergie de cet allègement, à la rigueur de

la mesure, la françoise cherche la sienne à maîtriser à son gré cette même mesure, à la presser, à la ralentir selon que l'exige le goût du chant ou le degré de flexibilité des organes du chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejeter tous ceux qu'on a proposés jusqu'à présent, parce qu'on y a fait du musicien & du *chronomètre*, deux machines distinctes, dont l'une ne peut jamais bien assujettir l'autre: cela n'a presque pas besoin d'être prouvé; il n'est pas possible que le musicien ait, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du pendule, & s'il s'oublie un instant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque instrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la mesure, il seroit impossible, quand même l'exécution en seroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les musiciens, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des airs. Ainsi le seul bon *chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la mesure: machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

(J. J. Rousseau.)

CHRONOMETRE, *f. m.* On est fâché de rencontrer des plaisanteries de ce genre dans un ouvrage comme le Dictionnaire de Musique. Rousseau en voulant aux musiciens: il avoit passé parmi eux quelque tems de sa vie, & avoit eu souvent l'occasion de choquer leurs préjugés. Il faut convenir que, sur-tout de son tems, il y avoit dans cette classe beaucoup d'individus qui, fort peu instruits sur tout ce qui ne tient pas à leur art, étoient sans cesse alarmés par leur propre ignorance. Toujours prêts à croire qu'on avoit voulu les offenser, ils s'irritoient aisément, n'entendoient ni raison ni raillerie, & Rousseau les eut tous pour ennemis. La haine devint réciproque; aussi Rousseau ne manquoit-il guère l'occasion d'afficher tout le mépris qu'il avoit pour eux. On en trouve beaucoup de traces dans son Dictionnaire, quoiqu'écrivant dans un tems où l'admiration publique avoit dû le venger de ces petits débats, & où les musiciens eux-mêmes, entraînés par l'estime générale, ne se souvenoient plus qu'ils l'avoient haï.

Le sarcasme que nous relevons ici est d'autant plus reprochable qu'il est parfaitement injuste. Assurément un habile musicien, qui a du goût, qui fait BIEN lire la musique qu'il doit faire exécuter, & qui fait en battre la mesure, est loin d'être une machi-

ne. Mais ce musicien, quelque habile qu'on le suppose, ne sauroit en tout point tenir lieu d'un *chronomètre*, comme nous le ferons voir ci-après.

On a aussi tenté, de nos jours, de remettre le *chronomètre* à la mode. Plusieurs mécaniciens ont exécuté & proposé différentes machines, qui avoient pour but de marquer & sur-tout de conférer le véritable mouvement de chaque morceau, tel qu'il a été conçu par l'auteur; mais trop compliquées dans leurs moyens, & trop bornées dans leur objet, aucune n'a été adoptée. M. Renaudin, professeur de harpe, après avoir essayé aussi un *chronomètre* mécanique, qui n'a pas eu plus de succès que les autres, quoique sujet à moins d'inconvéniens, a fini par en proposer un si simple, qu'il n'auroit pu manquer de devenir d'un usage général, si l'on n'avoit pas eu des raisons particulières & que nous allons développer, pour rejeter tout instrument de cette espèce.

Celui-ci est un cordon de soie, au bout duquel pend une balle de plomb. La longueur du cordon est divisée par des marques placées à des distances convenues & qui forment autant de degrés. On fait que les oscillations d'un pendule sont toujours en raison de sa longueur, ainsi ces marques servent à indiquer l'endroit où il faut suspendre le *chronomètre*, c'est-à-dire, la longueur qu'il faut lui donner, pour accélérer ou retarder le mouvement, pour obtenir tous les degrés de vitesse possibles.

L'avantage de cet instrument sur tous les autres est d'être d'une construction extrêmement facile & très-peu dispendieuse, d'être portatif, & principalement d'être un moyen exact de correspondance entre les musiciens, aux distances les plus éloignées. Une fois qu'on est convenu de la manière dont le cordon doit être divisé, il est évident qu'un compositeur de Naples ou de Pétersbourg peut envoyer à Paris sa musique en écrivant à la tête de chaque morceau le degré du *chronomètre* qu'il aura choisi, il sera sûr qu'on l'exécutera dans le mouvement qu'il a conçu, plus exactement que s'il la faisoit exécuter lui-même.

Rousseau détaille quelques-uns des avantages du *chronomètre*, & quoiqu'ils ne soient pas détruits par les objections qu'il leur oppose, il conclut par préférer de ne s'en pas servir. Examinons à notre tour ces objections & voyons à quel point elles sont fondées.

1°. Il n'est pas vrai, comme l'avançoit Diderot, qu'il n'y ait peut-être pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée; toute musique, même notre ancienne musique françoise, a toujours dû être & étoit en effet soumise à la mesure. Le récitatif seul se précipitoit ou se ralentissoit selon le goût du chanteur; il est vrai que nos opéras, & même les morceaux de concert, n'étoient presque qu'un récitatif perpétuel plus ou moins chargé d'accompagnemens. Mais ce qu'on appelloit l'ariette,

riette, mais les airs de mouvement, les airs de danse, les chœurs, les symphonies étoient assujettis à une mesure aussi exacte que le permettoit l'habileté des exécutans.

Rousseau a donc tort de dire que *cette objection soit d'une grande force pour la musique françoise, & de lui opposer à cet égard la musique italienne*. Ni dans l'une ni dans l'autre le récitatif n'a jamais suivi aucune mesure; quand on lui en impose une, il change de caractère; il prend le nom de cavatine, ou s'il ne s'agit que d'une phrase, elle est marquée par le mot mesuré. Le reproche qu'il pouvoit faire à la musique françoise de son tems, c'est que cet abandon de la mesure étoit presque le seul caractère qui fit distinguer le récitatif des airs.

Il n'a pas plus de raison lorsqu'il dit que *la musique italienne est soumise irrémisiblement à la plus exacte mesure, & qu'elle tire son énergie de cet asservissement*. Ces deux erreurs viennent du peu de justesse des termes employés par Diderot pour établir sa proposition. Dans les arts comme dans tout, la première chose est de s'entendre. Ici l'un & l'autre paroissent avoir confondu la mesure avec le mouvement. Manquer à la mesure, c'est donner à l'un des tems qui la composent plus ou moins de valeur qu'il n'en doit avoir, de manière que telle mesure ait une durée *sensiblement* plus longue ou plus courte que la suivante. Altérer le mouvement, c'est, en donnant à chacun des tems une valeur respectivement égale, leur en donner cependant ou un peu plus ou un peu moins que dans la mesure précédente, de façon qu'après un certain nombre, le mouvement se trouve nécessairement pressé ou ralenti. On conçoit que cette altération peut être plus ou moins sensible, suivant celle que chaque mesure aura éprouvée partiellement.

D'après ces définitions, on peut avancer qu'il n'a jamais été permis dans aucune musique, italienne ni françoise, de manquer à la mesure. L'oreille en seroit trop choquée: & la preuve que la musique françoise n'a pas eu ce privilège plus que les autres, c'est que dans tous les orchestres réglés, il y avoit un batteur de mesure, dont l'emploi étoit de la faire observer.

Il n'en est pas de même du mouvement: le récitatif n'en est pas susceptible. Sa vitesse varie suivant le degré d'expression que le chanteur veut donner aux paroles. Or, comme nous avons dit que nos opéras étoient presque entièrement composés de récitatifs, il en résulteroit que dans presque toute la durée de l'opéra le mouvement étoit arbitraire, au lieu que les opéras italiens contenant beaucoup plus de morceaux mesurés, les chanteurs y étoient beaucoup plus asservis au mouvement. Ainsi ce que dit Rousseau dans le parallèle des deux musiques se réduit à ceci, que l'italienne employoit plus souvent les morceaux mesurés que la françoise.

Musique, Tome 1.

Mais nous avons avancé qu'il n'étoit pas vrai que *la musique italienne fût irrémisiblement soumise à la plus exacte mesure*, ou, pour parler plus juste, qu'elle conservât toujours le mouvement avec rigueur. Nous en appelions à l'expérience. Que le plus habile exécutant, chanteur ou instrumentiste, de quelque nation qu'il soit, commence un morceau sur un mouvement réglé au *chronomètre*, qu'il le continue sans ce secours, & que le *chronomètre* soit sous les yeux du seul observateur, il nous paroît impossible que le mouvement n'ait pas été altéré dans le cours du morceau. La nature même y oblige. On fait que le battement du pouls, que la marche de l'homme sont les modèles de la régularité de la mesure. Dans un état de calme parfait le pouls bat également; l'homme qui marche seul & sans rencontrer d'obstacle ne forme que des pas égaux & régulièrement cadencés. Mais que l'un & l'autre s'animent, que la moindre passion les agite & donne à leur sang plus d'activité, le pouls de l'un commence à battre plus vite & l'autre précipite ses pas. Il en arrive autant à celui qui exécute un morceau de musique; la joie d'avoir bien rendu un passage, la crainte d'en manquer un autre, l'amour même de son art & le charme du morceau qu'il fait entendre, en échauffant son ame, doivent accélérer son exécution; au contraire, un passage intéressant & tendre, dans lequel l'artiste se complait & dont son ame partage la douce langueur, l'obligera, sans qu'il s'en aperçoive, de retarder le mouvement. Malheur à l'être insensible dont la voix toujours calme ne s'écarteroit jamais des oscillations du balancier! il chanteroit sans émotion & n'en exciteroit aucune; son ennuyeuse perfection ne répandroit que des pavots amour de lui.

Mais remarquez que cette altération nécessaire ne doit pas être sensible. Comme elle est née d'un sentiment que le goût de l'exécutant a dû communiquer à ses auditeurs, il faut que leur ame ait été entraînée par les mêmes mouvemens & qu'elle n'en ait pas aperçu l'inégalité; il faut aussi qu'elle soit la même pour tout l'orchestre, sans quoi elle n'est plus l'effet de la sensibilité, de l'enthousiasme; elle ne prouve que l'ignorance, le défaut d'oreille; & tout le charme de l'exécution est détruit.

On trouvera peut-être que ces assertions rendent à l'objection de Diderot toute sa force. Il semble que ce soit convenir avec lui qu'il n'y a pas dans un air deux mesures qui soient exactement de la même durée, ou qu'au moins l'expression oblige quelquefois à presser ou retarder le mouvement, & alors le *chronomètre* n'est plus d'aucune utilité. En effet, quoique la proposition de Diderot sur un peu exagérée, son objection seroit suffisante, si l'on proposoit le *chronomètre* pour régler exactement tout le cours du morceau. Mais il s'agit seulement de connoître le mouvement véritable, celui qu'a conçu l'auteur; de le bien déterminer avant de commencer la pièce, & de le retrouver si, pendant

l'exécution, quelque circonstance étrangère en a trop éloigné le sentiment. Celui-la seroit bien peu né pour la musique, qui voudroit, suivant ce qu'ajoute Diderot, *que le musicien eût, pendant toute sa pièce, l'œil au mouvement & l'oreille au bruit du pendule*. Mais, certes, il seroit avantageux que le conducteur de l'orchestre eût sous les yeux un *chronomètre* pour lui servir à décider l'allure d'un morceau, comme l'instrument qu'on appelle *Ami* lui sert à décider l'intonation.

Passons à l'objection de Rousseau, qui est sans contredit la plus vraie, quoiqu'en elle-même elle soit puérile. « Les musiciens, dit-il, gens confians, & faisant, comme bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais. » Ils laisseroient le *chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des airs ». Il est très-vrai que la plupart des chefs d'orchestre ont été blessés de la proposition d'un *chronomètre*; ils ont cru que c'étoit faute de confiance dans leur talent qu'on vouloit y suppléer par une machine, & leur amour-propre s'y est trouvé compromis. Ils ont dit, comme Diderot, *qu'un musicien qui fait son art, n'a pas joué quatre mesures d'un air, qu'il en saisit le caractère & s'y abandonne*. Ils ont craint qu'on ne les prit en effet pour des machines, & les plaisanteries même de Rousseau ont pu faire quelque effet sur eux. Ils n'ont pas pensé que si la vitesse du mouvement est en raison des affections de l'ame, elle dépendra des dispositions particulières & momentanées de celui qui est chargé de l'indiquer. Ainsi le mouvement d'un morceau qui devoit être invariable, se a pourtant soumis à l'état de maladie ou de santé, de goût ou de tristesse qui affectera le maître de musique au moment de l'exécution. Le compositeur lui-même ne peut pas être sûr de ne pas changer de mouvement d'un jour à l'autre en faisant exécuter sa musique. Mais lorsque dans un moment de calme il aura essayé la nuance qui convient le mieux à l'effet qu'il attend, le *chronomètre* doit lui servir à ne jamais s'en écarter.

S'il est vrai comme le disent les musiciens, que celui qui connoît son art saisira le caractère d'une pièce après les quatre premières mesures, il en résultera toujours que ces quatre mesures iront mal ensemble & ne seront pas d'accord avec le reste du morceau, ce que le *chronomètre* auroit évité.

Quand on auroit cette condescendance pour les conducteurs d'orchestre, il resteroit encore au *chronomètre* cet avantage, de servir au compositeur à transcrire son idée d'un pays à l'autre, & à la conserver quand il ne sera plus. Mais c'est aux amateurs qui sont de la musique chez eux, c'est aux directeurs de concerts & de spectacles à se réunir pour guérir les musiciens de la foiblesse qui leur fait rejeter cet utile instrument; à leur faire comprendre qu'une machine pour déterminer le mouvement ne supposeroit pas en eux plus

d'ignorance que celle qui détermine l'intonation; que ce n'est pas de leur talent qu'on se défie, mais de la constitution humaine, qui varie sans cesse; enfin qu'ils n'auront pas moins de mérite à bien conduire un morceau à l'aide du *chronomètre*, & que l'exécution y gagnera infiniment.

(M. Framery)

CHROTTA. Espèce d'instrument anciennement usité par les Anglois, qui le nommoient *crowde*. Ducange veut que ce fût une espèce de flûte, ou une corale.

(M. de Castillon.)

CHUTE, agrément du chant & des instrumens, qui ne diffère de l'accent qu'en ce qu'il se fait d'une note à une autre plus haute ou plus basse: on marquoit ci-devant cet agrément par un petit crochet (Voyez la marque & l'effet de la *chûte*, *planc. de musiq. fig. 58.*)

D'Anglebert divisé la *chûte*:

1°. En *chûte* sur une note, qui est celle ci-dessus.

2°. En *chûte* sur deux notes. (Voyez sa marque & son effet, *fig. 59.*)

3°. En double *chûte* à une tierce. (Voyez la marque & l'effet, *fig. 60.*)

4°. Enfin, en double *chûte* sur une note seule. (Voyez la marque & l'effet, *fig. 61.*)

Les *chûtes* n°. 59 & 60, ne peuvent servir que sur le clavecin ou sur l'orgue, & dans quelques cas sur les instrumens à corde, car les notes dont la queue est en bas, & qu'on a exprès faites plus grosses, doivent être tenues tout le temps de leur valeur pendant qu'on acheve la *chûte*.

Mais Loulié, dans ses *Elémens de Musique*, décrit ainsi cet agrément: « La *chûte* est une inflexion de la voix d'un son fort, ordinaire, à un petit son plus bas. »

Voyez, *planches de musique, fig. 62*, la marque & l'effet de la *chûte*, suivant Loulié, & remarquez que la dernière mesure que j'ai exprès marquée d'un *a*, paroît la seule où la liaison soit bien placée; ou peut-être y a-t-il une faute d'impression aux autres, ce qui est d'autant plus vraisemblable, que n'ayant pas pu avoir les traités originaux, j'ai copié ces exemples d'un ouvrage allemand, qui ajoute qu'à ne consulter que le mot, la *chûte* de Loulié paroît plus conforme au nom que les autres. La marque de cet agrément n'est plus d'usage; on le note tout du long quand on le veut.

(M. de Castillon.)

CINQUIÈME. Les nations qui n'ont point encore adopté nos dénominations de *dominante*, *tonique*, *médiate*, &c. désignent tout simplement par des affectifs numériques le rang que chaque note, comparée à la première, qui est la tonique, doit tenir dans la gamme. Ainsi la *cinquième*, ou la *cin-*

quième du ton, est ce que nous appelons la dominante. (Voyez Première, Règle de l'Octave.)
(M. Framery.)

CIRCOLO-MEZZO. On appelloit dans la musique des siècles précédens *circolo mezzo*, un agrément du chant ou diminution de quatre notes de même valeur, qui alloient par degrés conjoints, en formant à-peu-près la figure d'un demi-cercle, d'où cet agrément a tiré son nom: il y avoit deux sortes de *circolo-mezzo*, l'un en montant, & l'autre en descendant. (Voyez planches de musique, fig. 63) Aujourd'hui le compositeur note lui-même cette figure, s'il la veut.
(M. de Castillon.)

* Cet article est copié de Brossard. On ne fait pas ce que veut dire M. de Castillon quand il ajoute que le compositeur note lui-même cette figure quand il la veut. Il l'a toujours notée quand il a voulu qu'on la fit. Mais il arrive assez souvent que, pour passer d'une note à la supérieure, à l'inférieure, ou à celle du même degré, on forme cet agrément d'un seul coup de gosier, & sans qu'il soit besoin de l'écrire, comme dans l'exemple suivant:



L'expression de *circolo-mezzo*, qui n'est pas connue en France, n'est plus d'usage en Italie.
(M. Framery.)

CIRCONVOLUTION. *f. f.* Terme de plain-chant. C'est une sorte de périèse, qui se fait en insérant entre la pénultième & la dernière note de l'intonation d'une pièce de chant, trois autres notes; savoir, une au-dessus & deux au-dessous de la dernière note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois notes *mi, fa, mi*, pour terminer l'intonation, vous y interpolerez par *circonvolution* ces trois autres *fa, re, re*, & vous aurez alors votre intonation terminée de cette sorte, *mi, fa, fa, re, re, mi*, &c. (Voyez Périèse.)
(J. J. Rousseau)

CIRCONVOLUTION. C'est de toutes les terminaisons de chant celle qui fait sentir le plus fortement la fin de la phrase. Aussi l'a-t-on employée & prodiguée jusqu'à satiété dans le plain-chant parisien, où elle sert à imposer (à entonner) les antiennes, & à annoncer toutes les reprises du chœur.

Cette propriété de la *circonvolution* me porte à croire qu'elle est un reste de l'ancien *organum*, (voyez *Organiser*) & qu'elle ne fut d'abord probablement employée que sur la sensible des tons de l'église qui en ont une. En *ut: ut re si fi ut; en fa: fa sol mi mi fa*. Ne fût-elle au reste, même

dans ses commencemens, qu'un simple agrément; elle n'en devoit pas moins son origine à cet instinct secret, à ce sentiment naturel d'harmonie qui a introduit tous les agréments dans le chant. (Voyez mon art. *Agrément du chant*.) Dans toute harmonie régulière tout son d'une colonne impaire doit se sauver sur le son le plus proche dans la colonne paire adjacente. (Voyez *Salvation*.) Tous les tons de l'église sont dans le genre diatonique, puisqu'ils sont tous formés seulement des octaves des gammes, *ut re mi fa sol la si ut & si sol la si ut re mi fa*. Or, les seuls mouvemens fondamentaux appartenans à ce genre sont ceux d'octave, de quinte & de quarte, c'est-à-dire, ceux qui sont formés par les sons fondamentaux des quatre premières colonnes de la table de la génération harmonique. *Planche de musique, fig. 40.* (Voyez mon art. *Basse-fondamentale*, N. IV, genre *diatonique*.) Il s'agit donc de chercher dans l'une de ces quatre colonnes deux sons d'une colonne impaire qui se résolvent sur un son miroyen de la colonne paire subséquente. Or, le mouvement fondamental de quarte produit exactement cette *salvation*. Car de trois en trois l'un des sons de la quatrième colonne sert à sauver deux sons de la troisième, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de lui. Exemple: sur les degrés 6, 8, 9, on trouve la *salvation*, $\overset{re}{sol} | ut$. Sur les degrés 18, 20, 21, $\overset{mi}{re} | mi$, ou $\overset{fa}{re} | mi$. Sur les 30, 32, 33, $\overset{ut}{fi} \times | ut$, &c.

Nota. J'ai dit ou insinué à l'art. *Agréments du chant* qu'on ne doit pas battre de trille sur le *si* de l'accord sensible en *ut*, lorsqu'il a *sol* pour fondamental. Mais comme dans notre système moderne nous n'avons point de quart de ton, si l'on prend l'*ut* naturel pour l'*ut* ×, c'est à dire, *ut* quart-de-ton, ou *ut* demi-dièse; alors cette dernière *salvation* $\overset{ut}{fi} \times | ut$ équivaldra à la *salvation* $ut | ut$ des 15 & 16^e. degrés des deux premières colonnes. Donc on pourra battre un trille sur le *si* de l'accord *sol si re fa*, même dans le cas où il aura *sol* pour fondamental; ce qui se pratique en effet journellement.

(M. l'abbé Feytaud.)

CITHARISTIQUE. *f. f.* Genre de musique & de poésie, approprié à l'accompagnement de la cithare. Ce genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de lyrique.
(J. J. Rousseau.)

CITHAROIDE. Chanson qu'on accompagnoit de la cithare, ou même un air propre à cet instrument.
(M. de Castillon.)

CLAIR, *adj.* C'est une épithète ordinairement appliquée au style musical, & qui n'est pas un de ces mots vagues empruntés aux autres arts sans

beaucoup de raison & plutôt par un goût de néologisme, tels que *frais*, *pittoresque*, &c. La *clarté* appartient à l'art de la musique comme à tous les autres; mais on l'obtient par des moyens différens.

On est *clair* en littérature, en poésie, lorsqu'on a suffisamment approfondi sa pensée, & qu'on la présente avec les expressions les plus propres, en la dégagant de toutes les idées étrangères qui pourroient l'envlopper, mais en y joignant souvent toutes les idées accessoires qui servent à la développer, à la faire mieux saisir. Trop de concision nuit souvent à la *clarté*; à force de vouloir être *clair* on peut devenir diffus. Le grand secret de l'art est de ne pas tout dire, mais de laisser *clairement* appercevoir ce qu'on ne dit pas. Il en est tout autrement en musique. C'est précisément lorsqu'on est diffus qu'on cesse d'être *clair*. Aussi l'opposé de la *clarté* en littérature, c'est l'*obscurité*. L'opposé de la *clarté* en musique, c'est la *confusion*.

Une pensée musicale, abstraction faite de toute expression, n'est point une opération de l'esprit. Elle est née d'une sorte d'instinct, ou si l'on veut, d'un sentiment que le goût seul dirige; & telle elle est sortie de la tête du musicien, telle elle est conçue par les auditeurs, sans qu'il puisse y avoir la moindre obscurité. Je parle ici de la simple mélodie. Mais lorsque l'harmonie s'y joint, chaque partie forme alors un accessoire qui complique d'autant l'idée principale, & c'est alors que vous avez besoin de *clarté*.

Chaque phrase de musique doit avoir un dessin, & ce dessin est le chant. C'est le chant qui appelle l'attention, c'est par lui que la pensée est faite. Si les parties qui accompagnent cette phrase forment elles-mêmes un autre chant différent du principal, mais aussi marqué, vers lequel l'attention se portera-t-elle? Il y aura de la confusion.

Les parties aiguës sont celles que l'on distingue le plus. Si vous faites exécuter votre chant principal par une voix intermédiaire, & que vous fassiez marcher les parties supérieures suivant un autre dessin, votre pensée ne sera point entendue, votre style ne sera pas *clair*.

Si les parties doivent suivre le chant principal dans sa marche pour le faire mieux distinguer, il en résulte que ces parties ne sauroient être nombreuses, car vous ne pouvez conduire parallèlement deux parties à la seconde ni à la quinte, ni à la septième l'une de l'autre; elles ne peuvent aller qu'à l'octave, à la quarte, à la sixte & à la tierce. Mais deux parties qui vont à l'octave entr'elles ne font point harmonie. La marche de quarte est un peu dure, & doit être réservée pour certaines expressions. Reste donc la tierce & la sixte: mais si deux parties vont ensemble à la tierce, vous ne pouvez en faire marcher une troisième à la sixte, car elle formeroit une suite de quartes ou de quintes avec l'une des deux. Le mouvement contraire ou

le mouvement oblique est alors le seul qui vous soit permis. Les employer tous deux, tandis que les parties supérieures suivent le mouvement semblable, vous exposeroit à devenir confus. Il ne faut donc pas, quand on veut être *clair*, employer beaucoup de parties. C'est le défaut de l'ancienne musique françoise depuis Rameau, qui, trop attaché à la basse fondamentale où tous les accords sont complets, se croyoit toujours obligé de les remplir. C'est un reproche qu'on peut faire encore aux morceaux à deux chœurs, qui n'offrent que des combinaisons de difficultés vaincues, & dont le style est rarement assez *clair* pour être flatteur.

Non-seulement chaque phrase doit avoir un dessein; mais une suite de phrases, tant que l'expression ne change pas, doit concourir au même dessein, doit rappeler la pensée principale. Si de phrase en phrase vous changez d'idée; si l'une n'est pas la conséquence de l'autre; si l'on ne trouve pas entre elles la plus intime connexion, vous aurez fatigué l'attention des auditeurs sans leur plaire; vous aurez cousu des phrases de chant ensemble, mais votre chant aura manqué de *clarté*.

La mélodie appartient à l'harmonie, laquelle a la basse pour fondement. Si dans l'accord du dessus & de la basse vous ne touchez pas à propos les cordes principales, si vos modulations ne sont pas assez sensibles, c'est vainement que l'on vous suit: on ne fait plus dans quelle gamme vous êtes, ni quels tons vous parcourez. Votre harmonie n'est pas *claire*, & vous-même aurez peine à revenir dans le ton principal.

C'est indépendamment de toute expression que j'ai considéré jusqu'ici la phrase musicale; & c'est dans ce cas que j'ai dit qu'elle n'étoit pas une opération de l'esprit. Si vous voulez maintenant l'appliquer à des paroles, si vous cherchez à peindre une situation, à exprimer un sentiment ou à imiter quelque objet physique, comme la musique n'a guère de moyens naturels pour parvenir à ce but, que ceux qu'elle emploie sont presque entièrement de convention & bien connus, (voyez *imitation*.) il seroit difficile de n'être pas *clair* en les adoptant, & qu'on ne reconnût pas ce que vous avez voulu peindre. Gardez-vous seulement de porter cette prétention sur plusieurs objets à la fois. L'attention de l'auditeur est une; vous la détruisez si vous la partagez également. C'est bien assez la compliquer que de lui faire entendre de l'harmonie. Si c'est dans le chant que vous avez mis cette peinture, que vos accompagnemens soient simples & peu chargés. Si, au contraire, l'imitation est dans l'orchestre, sacrifiez alors le chant; que votre mélodie très-peu marquée ne s'écarte pas des formes du récit.

Mais si vous avez à mettre en œuvre deux objets d'imitation contrastés, deux sentimens qui se combattent, vous pouvez être *clair* encore en les faisant

succéder adroitement l'un à l'autre. Vous n'aurez point blessé l'unité, puisque ce combat, ce contraste sont eux mêmes votre sujet.

Résumons : on manque de *clarté* dans la mélodie, en changeant trop souvent de dessin, en laissant oublier son motif principal, en enchaînant mal ses modulations ; dans l'harmonie, en multipliant les notes, en ne déterminant pas assez les modes & en chargeant trop les accords ; dans la distribution des parties, en laissant étouffer la principale par celles qu'il faudroit sacrifier, & en croisant mal à propos leurs marches. Un musicien exercé voit, à la seule inspection & sans rien chanter, si une partition est *claire*. Enfin on manque de *clarté* dans l'expression & dans l'imitation, lorsqu'on veut peindre trop de choses, & qu'on ne fait pas les placer dans le jour qui leur convient. (Voyez *Chargé*.)

On voit, par tout ce qui vient d'être dit, que les procédés de la musique sont très-différens de ceux de la littérature pour parvenir au même but. Ils ne diffèrent pas moins de ceux de la peinture, de la sculpture, de l'architecture. Les productions de ces arts sont immuables. L'œil peut en embrasser à la fois l'ensemble, en parcourir successivement les détails ; & pourvu que l'objet principal l'ait suffisamment frappé, il sera toujours le maître d'y revenir. En musique, au contraire, les sons expirent à mesure qu'ils se succèdent, l'oreille suit mal un chant que les accompagnemens étouffent ; & si le compositeur en a laissé perdre le motif, elle ne le retrouve plus.

Il faut encore consulter pour la *clarté* le lieu où la musique doit être exécutée. Dans nos temples où l'on est censé l'écouter avec un profond recueillement, où l'attention n'est distraite par aucun accessoire, le style peut être un peu plus chargé qu'au théâtre, où l'action dramatique, le mérite de la poésie, la pantomime des acteurs, la pompe du spectacle attirent à la fois les yeux & l'ame des spectateurs. Les Italiens paroissent avoir mieux senti ces nuances que les musiciens des autres nations. Rien n'est si simple & si *clair* que leur musique dramatique ; & le genre sérieux où ils donnent davantage au chant, l'est encore plus que le genre bouffon où l'orchestre est plus travaillé. Ceux qui les accusent de ne pas moduler assez ne s'entendent guère aux effets de la musique. Ils ne sentent pas qu'il est bien plus difficile d'être varié en parcourant la même gamme qu'en en changeant à tout moment. C'est à l'instant où le compositeur manque d'idées qu'il lui vient à la tête une modulation. Cette fureur d'en rechercher sans cesse de bizarres, afin de paroître savans, égare aujourd'hui beaucoup de jeunes gens qui travaillent pour le théâtre, & perdrait parmi nous la musique, si les modèles que leur opposent les grands maîtres ne tendoient pas en même tems à conserver le bon goût.

(M. Framery.)

CLAVECIN. L'époque de l'invention du *clavecin* est incertaine ; quelques-uns pensent qu'elle doit être fixée au quinzième siècle : d'autres la croient très-antérieure.

Il existoit à Rome il y a trente ans un *clavecin* à cistre droit, composé de vingt-cinq touches, sans dièzes ni bémols, qui y avoit, dit-on, été transporté de la Grèce dès le temps de Jules César.

Dans la même ville se trouve encore un autre *clavecin* dont le corps, la table & les chevales, sont en marbre blanc. On lui donne 670 ans d'ancienneté. La vérité de pareilles traditions est trop difficile à constater pour qu'on doive s'y arrêter.

Boccace qui écrivoit dans le quatorzième siècle, fait mention du *cembalo* pour accompagner la voix. Quoique le *clavecin* ne soit actuellement connu en Italie que sous cette dénomination, il a été mis en doute si le *cembalo* étoit alors le *clavecin* ou une sorte d'instrument ayant des rapports avec le *cymalum* des anciens.

Aucun écrit sur la musique, avant le seizième siècle, ne nomme le clavicorde, la virginal, l'épinette, ni le *clavecin* ; mais les auteurs de ce temps-là en parlent comme d'instrumens déjà en usage, ce qui autorise à les croire beaucoup plus anciens. On ne parle guère d'un instrument de musique avant que des expériences multipliées en aient facilité la pratique & développé les ressources.

De toutes les traditions la plus probable est que les Italiens ont inventé il y a cinq ou six cents ans, le clavicorde, imité ensuite par les Flamans & les Allemands. L'on peut conjecturer que cet instrument est le commencement du *clavecin*. Sa forme est carrée, il n'a qu'une corde pour chaque son, & sa seule mécanique est une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche au dessous de la corde qu'elle doit frapper. L'avantage de cette languette est d'augmenter & d'adoucir le son en appuyant du doigt plus ou moins fort sur la touche, & son inconvénient est de le hausser ou de le baisser en même temps. La simplicité de sa construction a permis d'en réduire la longueur souvent au-dessous de deux pieds. Quelques-uns de ces instrumens ont même été divisés de manière à pouvoir être repliés. L'usage du clavicorde s'est conservé en Allemagne, à cause de sa commodité, du peu d'entretien qu'il exige, & parce que dans ce pays, où l'on a plus qu'ailleurs fait des recherches sur l'art de toucher du *clavecin*, on a observé que l'exécuteur du clavicorde est très-propre à perfectionner le son. La plus légère différence de force dans les doigts y est sensible, & la moindre irrégularité peut faire un mauvais effet.

L'inconvénient que les languettes de cuivre des clavicordes ont de hausser le son quand on l'augmente, & de ne pas laisser aux cordes une libre

vibration ; à fait imaginer de pincer les cordes avec de petits morceaux de plumes qu'on a fixés à des languettes à ressort, enchassées dans la partie supérieure de petits morceaux de bois minces & plats nommés fautereaux. Il y en a un à côté de chaque corde, & on les dirige perpendiculairement jusqu'au clavier qui les fait mouvoir. On applique au bord de chaque fautereau un petit morceau de drap dont l'effet est d'arrêter la vibration des cordes, quand on quitte la touche.

Cette nouvelle invention fut adaptée à deux instrumens qui ne différoient que par leur forme : la virginal, quarrée comme les petits piano-forte, & l'épinette, qui ressemble à une harpe couchée horizontalement. Ces deux instrumens & le clavicorde paroissent avoir été seuls en usage jusque vers la fin du seizième siècle, temps où le *clavecin* prévalut. Il ne reste plus de virginales ; les épinettes disparoissent, on les démolit pour employer leurs vieilles tables à la construction d'instrumens plus modernes.

Le *clavecin* construit sur le modèle de l'épinette, n'en est, pour ainsi dire, que l'amplification. Une plus grande capacité, deux cordes à l'unisson pour chaque note, plus de longueur dans les cordes : voilà ce qui en a fait long-temps la seule différence. Hans Ruckers donna à cet instrument un son plus fort, plus brillant & plus animé, en joignant aux deux cordes à l'unisson un troisième rang de cordes plus fines & plus courtes que les autres, & accordées à l'octave supérieure : on l'appelle la petite octave. Hans Ruckers monta ses *clavecins*, moitié en cordes de cuivre pour les sons graves, & moitié en cordes de fer pour les sons aigus. Il fit à l'imitation de l'orgue un second rang de touches dont l'objet fut de produire des nuances, en faisant entendre trois cordes sur un clavier & une seule sur l'autre. Il porta l'étendue du clavier à quatre octaves d'*ut* à *ut*, en ajoutant quatre sons graves aux quarante-cinq dont il étoit composé avant lui.

Ce qui a sur-tout distingué cet habile facteur est la qualité, la plénitude & l'égalité de son qu'il a données à ses *clavecins*, par d'heureuses proportions, par un soin extrême dans le choix du bois dont il formoit les tables de ses instrumens ; par l'attention avec laquelle il rapportoit les fils du bois de ces tables pour que rien n'interceptât la vibration, & par la gradation qu'il observoit dans leur épaisseur, proportionnée aux différens nombres de vibrations entre les sons graves & aigus.

Les premiers *clavecins* de Hans Ruckers sont de la fin du seizième siècle. Ce facteur avoit été menuisier à Anvers : il quitta son premier métier pour s'adonner entièrement à la fabrication des *clavecins*. Cette circonstance prouve que ces instrumens étoient fort répandus alors. Hans & ses deux fils Jean & André presqu'aussi habiles que lui

en envoyèrent un nombre prodigieux en France, en Espagne, en Angleterre & en Allemagne.

Les Italiens ne profitèrent pas des nouveaux progrès du *clavecin*, & continuèrent à faire les leurs à deux unissons & un clavier. Comme ces instrumens ne sont guère destinés chez eux qu'aux compositeurs, & sont particulièrement employés à accompagner la voix, on n'y recherche qu'une harmonie douce. Les meilleurs facteurs d'Italie ont été le Prêtre, Zanetti, le Crotono, Farini, tous du commencement du dix-septième siècle. Le dernier de ces facteurs a monté quelques uns de ses *clavecins* en cordes de boyaux. Il en existe encore dans plusieurs villes d'Italie qui attestent l'avantage de ces cordes sur celles de fer ou de cuivre, pour la qualité du son.

En France, Richard & d'autres facteurs, vers le même temps, acquirent de la réputation. Cent ans après, Blanchet les surpassa par le son agréable de ses *clavecins*, & principalement par la légèreté extrême de ses claviers, qui contribua beaucoup aux progrès de cet instrument en France. Blanchet refit des claviers à un grand nombre de *clavecins* des Ruckers, auxquels il ajouta quatre notes graves & autant d'aigues.

L'étendue du clavier a depuis été portée à cinq octaves. D'après plusieurs essais faits depuis quel temps, on peut conjecturer que les bornes de cette étendue seront bientôt reculées.

Tel est à peu près l'état où le *clavecin* s'est maintenu, malgré tout ce qu'on a successivement tenté & exécuté d'heureux ou d'absurde pour en velouter ou en varier le son véritable, qui a toujours paru aigre aux oreilles délicates. On a fait des *clavecins* qui ont plus de vingt changemens pour imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois, du violon & d'autres instrumens. Les sons qui ont été découverts dans le cours des expériences, & auxquels on n'a pu attribuer d'analogie avec ceux d'instrumens connus, ont eu des noms nouveaux, comme *jeu céleste*, &c. Dans ce nombre de jeux, il en est qui auroient mérité d'être conservés, si leur peu de solidité n'en empêchoit l'usage général.

Pour produire ces divers effets, on a multiplié les rangs de fautereaux, & au lieu de plumes quelques uns ont été armés des matières les plus propres à rendre l'intention. Celui qui exécute peut sans s'interrompre faire entendre ces différens jeux, ou séparément, ou plusieurs réunis, au moyen de ressorts qu'il fait mouvoir par des boutons à la portée des genoux, & par des pédales. Quelquefois, pour faciliter encore les combinaisons, on a ajouté un troisième clavier. Enfin on a imaginé de placer un buffet d'orgue sous le *clavecin* & de faire communiquer les tuyaux avec le clavier de ce dernier instrument. L'orgue & le *clavecin* peuvent être entendus ensemble ou séparés. En réunissant la

variété de jeux adaptée au *clavecin*, aux divers jeux d'orgue dont l'espace est susceptible, le nombre en devient prodigieux.

Les nuances manquoient au *clavecin* : l'on n'a pas trouvé d'autre manière, après celle des deux claviers, d'augmenter ou diminuer le son, que d'avancer ou reculer successivement par des rafforts les divers rangs de sautereaux, afin de les mettre hors de la portée des cordes, ou de les en rapprocher. Les Anglois ont cependant ajouté un autre moyen à celui-là, par un couvercle placé au-dessus des cordes & divisé en lattes bien jointes, qu'une pédale écarte & rapproche à tous les degrés, pour faire sortir ou pour renfermer le son.

Tant de complications dénotent l'imperfection du *clavecin*. Elles exigent trop d'adresse dans les ouvriers, & de patience dans ceux qui exécutent : les ressorts en sont trop gênans & les réparations trop souvent nécessaires, pour que les instrumens où on les a enfilés ne soient pas très-rare. Est-ce d'ailleurs par des imitations fausses & puériles que l'on doit chercher à nous attacher ? Un instrument où l'unité, la pureté de son & tous les degrés désirables de force & de douceur, parlent au cœur sans blesser l'oreille, remplit bien mieux le but de la musique. (Voyez *Piano-forte*.)

Parmi cet amas d'inventions l'on doit distinguer les peaux de buffle, substituées aux plumes, & qui produisent un son moëlleux & rond, bien différent de celui que donnent les plumes. Ces peaux, épaisses à l'endroit où elles sont fixées aux sautereaux, & amincies à l'autre extrémité, peuvent, par leur flexibilité, forcer & adoucir le son. On a joint dans un grand nombre de *clavecins*, aux trois rangs de plumes un quatrième rang de sautereaux garnis de ces peaux de buffles. Elles donnent à ces *clavecins* une beauté de son qui auroit dû détruire l'usage des plumes ; mais l'habitude arrête trop souvent le progrès des arts.

On ne doit pas non plus omettre l'invention d'un double fond, au moyen duquel on applique au dessous du *clavecin*, ou du *piano-forte*, des cordes frappées par des marteaux, que font mouvoir des pédales semblables à celles de l'orgue. Silbermann à Strasbourg & Peronard à Paris ont exécuté très-heureusement cette idée, due à Schobert, célèbre *claveciniste*. Elle enrichit le *clavecin* de deux octaves de sons graves & d'une infinité de ressources d'harmonie.

Le *clavecin* partage le défaut de justesse des autres instrumens à touches, & de ceux dont l'intonation est fixe. On a tenté de diminuer cette défecuosité en donnant la différence entre les dièzes & les bémols par une addition de touches. Ce genre d'amélioration aura de la peine à s'introduire, à cause des difficultés qu'il présente aux exécutans & aux accordeurs,

L'espace que les *clavecins* occupent en a fait construire aux-fois dont le corps élevé perpendiculairement forme un angle avec le clavier. Dans ces instrumens, le clavier & le sautereau tiennent ensemble. La faiblesse de leur son à toujours fait préférer les *clavecins* horizontaux.

On a essayé, pour prolonger les sons du *clavecin*, de substituer aux sautereaux des espèces d'archets. La qualité de son qui en est résultée n'a pas procuré une grande réussite à cette invention.

Une recherche plus ingénieuse, dont l'avantage seroit inappréciable, & qui a déjà excité l'emulation de plusieurs artistes, est celle d'une machine jointe au *clavecin*, qui pût noter les idées de celui qui exécute à mesure qu'il les rend. Cette machine n'a donné encore que des résultats qui font desirer de nouveaux efforts & espérer de plus heureux succès.

Il n'est pas étonnant que l'on se soit tant occupé à perfectionner un instrument qui, depuis deux cents ans est si généralement répandu en Europe, qu'il est devenu un des premiers objets d'agrément qui entrent dans l'éducation des femmes. Les succès du *clavecin* doivent d'abord avoir été fort lents. Les organistes l'auront long-temps dédaigné. Ses sons courts & foibles rendoient insignifiant ou ridicule tout ce qui faisoit un bon effet sur l'orgue ; dont les sons purs, majestueux, prolongés, convenoient mieux au style simple & grave de l'ancienne musique. On n'a pu sentir les avantages du *clavecin*, que quand le goût de la musique instrumentale se répandit & donna plus de feu & de légèreté au chant & à l'harmonie. Alors les organistes s'en occupèrent, & quelques uns déploierent une exécution surprenante. On en trouve des preuves dans un livre contenant des pièces pour la virginal, à l'usage de la Reine Elisabeth. A peine pouvoit-on comparer les difficultés imaginées dans le dix-huitième siècle, à celles de plusieurs morceaux de ce recueil.

A mesure que la musique instrumentale s'est perfectionnée le style du *clavecin* a éprouvé des changemens. Il se ressentoit encore trop, il y a 60 ans, de celui de l'orgue. On a fait de puis une distinction plus juste entre ces deux instrumens. On a donné à la musique de *clavecin* le genre d'harmonie & d'exécution, la grace & la légèreté qui lui conviennent. Alberti, Scarlatti, Rameau, Mûtel, Wagenseil, puis Schobert, ont presque en même temps opéré cette révolution. Les différents styles de ces auteurs ont servi pendant plus de vingt-cinq ans de modèle à ceux qui après eux ont composé pour le *clavecin*. Emmanuel Bach, par sa musique savante, agréable & piquante, a mérité peut-être la première place parmi les artistes originaux ; mais comme il composoit pour le *piano-forte*, usité en Allemagne avant d'être pour ainsi

dire connu ailleurs, il ne doit pas être confondu parmi eux. Il en est de même de divers auteurs qui, donnant à leur musique des nuances graduées, des oppositions & une mélodie convenables au son & aux ressources du piano-forté, ont préparé ou décidé la chute du *clavecin*.

Les ressources inépuisables du *clavecin* pour l'harmonie & la faculté qu'il donne de représenter facilement sur le clavier l'effet des divers instrumens qui entrent dans la composition d'un orchestre, lui ont assigné le premier rang parmi les instrumens de musique. Il est devenu celui des compositeurs parce qu'il leur rend mieux compte de leurs intentions qu'aucun autre instrument. Il est devenu celui des maîtres de chant, parce que ses sons fixes guident les irrésolutions de la voix, toujours disposée à hausser ou baisser quand elle n'est pas soutenue, & qu'il accoutume la personne qui chante à sentir toutes les parties qui doivent l'accompagner. Cet emploi & ces avantages du *clavecin* l'ont mis en possession de diriger l'orchestre au théâtre & dans les concerts. Il n'y a pas vingt-cinq ans qu'il faisoit encore habituellement la basse-continue des sonates, ou solos, exécutés sur d'autres instrumens, & qu'il se joignoit même aux symphonies, quoiqu'il en gâtât l'effet.

Un usage aussi étendu du *clavecin* montre l'étendue des connoissances que doivent posséder ceux qui se destinent à cet instrument. Outre une exécution nette, brillante & rapide, embellie par le goût & les grâces, & une imagination exercée à se développer avec facilité, ils doivent être encore bons harmonistes, bons lecteurs, faire à la première vue l'intention & l'esprit de chaque compositeur, & ils doivent, par une grande exactitude de mesure, & une attention à bien indiquer les cordes les plus sensibles & les plus expressives, savoir donner de la confiance au chanteur & de l'ensemble à l'orchestre.

(M. Hullmandel.)

* Nous n'ajouterions rien à l'excellent article de M. Hullmandel, si le séjour qu'il fait depuis long-tems à Londres ne l'avoit pas privé des moyens de suivre les découvertes précieuses qui ont été faites depuis peu, dans la fabrication des *clavecins*, par M. Paschal Tasquin, garde des instrumens de musique du roi, élève & successeur de feu Blanchet, & qui, en égalant l'adresse manuelle de son maître, l'a surpassé de beaucoup par son génie.

C'est à M. Paschal Tasquin que l'on doit les premiers *clavecins* où le buffle est substitué à la plume, & dont M. Hullmandel fait l'éloge. Il a aussi inventé plusieurs autres mécaniques dont on trouvera le détail dans le volume des arts & métiers mécaniques, tome IV, première partie. Mais l'invention la plus intéressante qu'il ait appliquée à cet instrument, c'est la suppression des chevilles destinées à monter les cordes, lesquelles sont remplacées par

un anneau qui monte les deux cordes à la fois, ou plutôt qui, séparant une seule corde par le juste milieu, en monte en même tems les deux longueurs & procure ainsi l'unisson le plus parfait. Nous nous ferons mieux entendre en donnant la description de cette mécanique, telle à-peu-près qu'on peut la voir dans le rapport fait par M. le baron de Dietrick à l'académie des sciences.

Dans les *clavecins* ordinaires, les chevilles destinées à mettre les cordes au ton sont plantées perpendiculairement sur la face supérieure du sommier. Chacune d'elles ne peut tendre qu'une des deux cordes dont on compose l'unisson. On sait combien il est embarrassant d'enrouler les cordes sur ces chevilles & combien il faut d'usage & de tâtonnement pour modifier & proportionner la force qu'on emploie au plus ou moins de résistance qu'opposent les chevilles, presque toujours trop dures dans les instrumens nouveaux, & souvent si lâches dans les vieux, qu'elles ne tiennent plus que difficilement au point désiré. Enfin, les cordes cassent fréquemment dans les courbures qu'on leur donne en les roulant.

Au lieu de ces deux cordes, M. Paschal n'en emploie qu'une dont les deux extrémités sont attachées parallèlement sur la table, & qui, se trouvant ainsi ployée en deux, passe du côté du sommier dans un étrier ou bride sur lequel elle glisse comme elle seroit sur une poulie. Cette bride, de fil de laiton, courbée & polie avec soin, fait ainsi le milieu de la corde, tandis que la queue, garnie d'une vis de rappel, va sortir de l'autre côté du sommier qui regarde le clavier, & reçoit un écrou au moyen duquel la bride avance vers la table ou s'en éloigne.

On conçoit aisément qu'une corde ainsi courbée fait l'office de deux cordes, en observant que ces deux branches ou longueurs parfaitement égales, tendues de part & d'autre parallèlement & horizontalement, se fixent, comme nous l'avons dit, par leurs extrémités, aux pointes d'arrêt placées derrière le chevalet. Il est évident qu'en serrant l'écrou pour monter la corde, l'effort agit d'une manière absolument semblable sur les deux longueurs égales, & qu'on ne peut avoir ainsi que l'unisson le plus parfait. Si la corde hausse ou baisse par le relâchement de l'écrou ou par l'action de l'atmosphère, il est certain que les deux parties de la corde haussent ou baissent à la fois dans la même proportion. Un autre avantage de cette mécanique si simple, c'est que les cordes cassent beaucoup moins & conservent l'accord bien plus long-tems que par l'usage ordinaire.

M. Paschal Tasquin a trouvé plusieurs autres moyens de perfection pour cet instrument; mais comme il ne les a d'abord appliqués qu'au *piano-forte*, nous nous réservons à en parler à cet article. (Voyez *Piano-forte*.)

M. Hullmandel paroît regretter qu'on n'ait pas pu remédier à l'imperfection des *clavecins* qui expriment deux sons différens, le dièze & le bémol, par la même touche, & nécessitent ainsi le tempérament, qui n'est qu'une altération des sons donnés par la nature. Il observe que le moyen imaginé pour y parvenir par une addition de touches s'introduiroit difficilement, parce qu'en effet il obligeroit à une nouvelle étude ceux qui sont aujourd'hui le plus habiles sur cet instrument. Mais ne seroit-il pas possible d'obtenir cet avantage sans rien changer au doigter, mais simplement en ajoutant des pédales comme à la harpe ? Expliquons cette idée.

Toutes les touches noires des *clavecins*, ou les touches blanches des piano-forte seriroient, comme dans les instrumens ordinaires, à exprimer les notes naturelles *ut re mi fa sol la si*, accordées en quintes justes. Les autres touches, au nombre de cinq par octave, & destinées à exprimer également les dièzes & les bémols, ne seriroient, dans l'instrument proposé, qu'à exprimer ces derniers sans le secours des pédales. Ainsi les petites touches seroient: *re b, mi b, sol b, la b, & si b*. Or, comme l'*ut* dièze est plus haut que le *re b*; le *re* dièze plus haut que le *mi b*; le *fa* dièze plus haut que le *sol b*; le *sol* dièze plus haut que le *la b*; & le *la* dièze plus haut que le *si b*, il y auroit une pédale pour chacune de ces notes qui seroit marcher un chevalet mobile, & en raccourcissant la corde dans la proportion convenable lui donneroit le son désiré; ainsi la même touche seroit comme à présent le *mi b* & le *re* dièze, mais avec un son différent.

Pour le *mi* dièze & le *si* dièze, on les exprimeroit suivant l'usage sur la touche du *fa* & de l'*ut* naturels, haussés par une pédale; mais j'avoue que les notes *fa* bémol & *ut* bémol seroient plus embarrassantes, attendu qu'elles n'ont point de touches particulière; que les chevalets mobiles qui peuvent hauffer une corde ne sauroient la baisser, & que les touches du *mi* & du *si* naturels sur lesquelles on fait ces notes seroient trop hautes pour rendre justes le *fa* & l'*ut* bémols. Il faudroit donc que la pédale fût placée sur le *re* naturel pour rendre le *fa* bémol, & sur le *la* naturel pour rendre l'*ut* bémol, & c'est la seule difficulté que rencontreroient les *clavecinistes*. Mais comme on fait rarement usage de ces notes, elle leur causeroient peu d'embarras, & il ne leur faudroit pas beaucoup d'exercice pour y être tout-à-fait accoutumés. Il seroit bon de distinguer ces deux pédales des sept autres, & de placer les unes à droite, les autres à gauche pour plus de clarté. Il n'est pas nécessaire de dire que la même pédale haufferoit en même tems toutes les notes du même nom dans l'étendue du clavier, comme cela se pratique sur la harpe. On n'objectera pas non plus l'embarras de recourir à des pédales, puisqu'il en existe dans les *clavecins* à mécanique pour obtenir des nuances diverses ou différens jeux.

Musique, Tome I,

Je fais bien que la suppression du tempérament par ce moyen ne donneroit pas encore les sons de la nature, qui n'admet point le système des quintes justes par la progression triple. Mais si vicieux que soit ce système, nos oreilles y sont accoutumées, & elles ne supporteroient pas le *fa* & les deux *la* que donne la nature, tels que les font entendre la trompette & le cor. (Voyez *Tempérament*.)

Voyez, pour les diverses formes de *clavecin*, ainsi que pour les autres instrumens analogues, & même le *clavecin* oculaire du Père Castel, le dictionnaire des arts & métiers déjà cité.

(M. Framery.)

CLAVIER, *f. m.* Portée générale ou somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des trois clefs. Cette position donne une étendue de douze lignes, & par conséquent de vingt-quatre degres ou de huit octaves & une quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la portée d'une clef. Voyez (*planc. de musiq. fig. 64.*) l'étendue générale du *clavier*.

Les notes ou touches diatoniques du *clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, à la différence des notes de la gamme, qui étant mobiles & relatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez *Gamme* & *Solfier*.)

Chaque octave du *clavier* comprend treize sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *planc. de musiq. fig. 65.*) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze cordes; savoir, une de plus entre le *re* dièze & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* dièze & le *la*; & ces deux cordes, qui formoient des intervalles enharmoniques & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du système; mais en vertu de nos règles de modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par tout (Voyez *Clef*, *Portée*.)

(J. J. Rousseau.)

CLAVIER. Ce n'est que figurément que le terme de *clavier* sert à désigner la somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des clefs. Au propre, le *clavier* est l'assemblage de toutes les touches du *clavecin*, lesquelles représentent, ou doivent représenter tous les sons qui peuvent être employés dans l'harmonie.

Il y a quelques erreurs dans l'article de Rousseau, parce qu'il s'est attaché à de fausses étymologies.

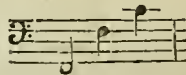
Les instrumens les plus anciens dont on se soit

servi pour exécuter l'harmonie moderne, sont l'orgue & le clavecin. Les touches dont ils sont composés s'appelloient *clef*, en latin *clavis*, soit d'après quelque rapport métaphorique, soit plutôt à cause de leur forme échanerée par un bout & qui ne ressemble pas mal à une clef.

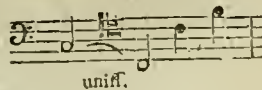


C'est de là qu'on a donné au clavecin le nom latin de *clavecembalum* ou *clavicembalum*; à l'épînette celui de *clavicordium*, &c. Les Anglois donnent encore aux touches du clavecin & de l'orgue le nom de *key*, clef.

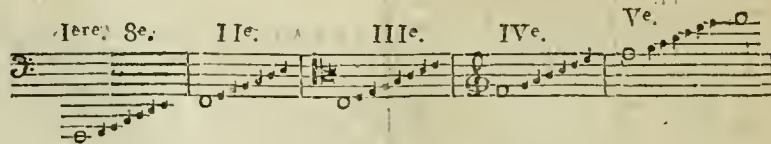
Rien ne prouve mieux que la musique moderne n'est parvenue à l'état où elle est aujourd'hui que par une suite de tâtonnemens, qu'elle a été inventée, pour ainsi dire, au jour la journée, que l'insuffisance actuelle des trois clefs pour représenter la totalité du *clavier*. Il s'en falloit de beaucoup que les anciens clavecins eussent l'étendue des nôtres; ils ne passaient guère celle de la voix humaine qui, dans ce tems, n'étant jamais forcée, ou, si l'on veut, n'étant pas assez cultivée, se trouvoit renfermée dans trois octaves. Ainsi, les basses-tailles, c'est-à-dire, les voix les plus graves alloient du *fa* d'en bas à l'*ut* d'en haut, une octave & une quinte au dessus. Exemple :



Ensuite les tailles, depuis l'*ut*, une quinte au-dessus du *fa* le plus grave, jusqu'au *fa*, une octave & une quarte au-dessus. Exemple :



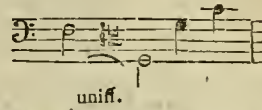
La haute-contre, la plus aiguë des voix d'homme, alloit depuis le *fa*, une octave au-dessus du



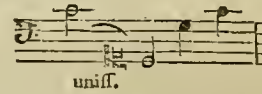
On voit de combien les sons possibles & usités excèdent les moyens connus de les représenter, & combien, par conséquent, nos trois clefs & leurs positions multipliées sont insuffisantes. Voyez le mot *Clef*.

(M. Framery.)

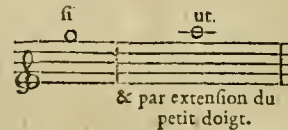
plus grave, jusqu'au *si*, une octave & une quarte au-dessus. Exemple :



Les dessus, depuis l'*ut*, une octave & une quinte au-dessus du *fa* grave, jusqu'au *fa* qui complettoit la troisième octave. Exemple :



Enfin les dessus exécutés par les instrumens alloient jusqu'au *si* supérieur à ce dernier *fa*, & aujourd'hui même, on ne sauroit aller plus haut sur le violon sans démancher. Exemple :



Mais ces sons, qu'on ne pouvoit exprimer qu'au moyen de lignes surajoutées, excédoient déjà le diapason des voix.

Aujourd'hui les voix, & sur-tout les instrumens; ont passé de beaucoup cette étendue première: au lieu de trois octaves, le clavecin en a cinq; les voix se sont élevées à l'aigu, assez communément d'une quinte, & même d'une octave pour quelques individus. Nous avons entendu à Paris Mme. Agujari, surnommée *la Bastardella*, & depuis elle plusieurs autres, Mmes. Danzy le Brun, Mara, Giorgi, Mlle. Renaud, &c. faire très-distinctement le plus haut *fa* du clavecin. Les flûtes s'élèvent facilement jusqu'à cette note; pour les violons, & même les violoncelles, joués par d'habiles maîtres, on pourroit dire que leur diapason à l'aigu est infini. Mais pour nous borner au clavecin qui contient les sons employés le plus ordinairement, voici maintenant quelle est l'étendue de son *clavier*.

CLAVIER d'orgue; de clavecin, &c. Si j'avois pour le clavecin un élève assez impatient ou assez raisonnable pour ne vouloir donner à l'étude de la musique que le tems qu'il eût permis de consacrer à un art de pur agrément, & assez singulier pour ne vouloir apprendre la musique que

pour soi-même ; mon premier soin seroit de le dégouter de son instrument , en lui faisant observer qu'il va être pour lui une source de difficultés , de désagrémens & d'ennui.

1°. Parce que la forme du *clavier* est absolument contraire au jeu correspondant & naturel des deux mains. Je lui serois d'abord essayer sur une table la volubilité de ses doigts , en lui faisant contre-faire le jeu du clavecin , & je ne manquerois pas de lui faire appercevoir que le mécanisme total de l'une de ses mains est absolument semblable & correspondant à celui de l'autre ; que ce sont les doigts de même dénomination qui , dans chaque main , baissent , s'élèvent , s'allongent , s'étendent , &c. de sorte que les mouvemens que pratique , par exemple , la main droite en allant de gauche à droite , la gauche les copie exactement en allant de droite à gauche. Delà je serois conclure à mon élève la nécessité de placer les sons graves au milieu de son *clavier* , & les sons aigus à droite & à gauche : c'est-à-dire , de faire adapter à son instrument deux *claviers* en sens inverse l'un de l'autre. Delà deux avantages remarquables : le premier , de fournir aux commençans un moyen très-facile , (par conséquent très-encourageant) de pratiquer un accompagnement à l'octave ; le second , de faire très-souvent avec les doigts correspondans dans chaque main des notes de même dénomination ; ce qui auroit toujours lieu dans les notes à l'octave.

Ecoutez les clavecinistes , organistes , &c. ils vous diront tous que la première & la plus grande difficulté du clavecin vient de l'identité de jeu dans les deux mains , & de la diversité des touches qu'elles font baisser par des mouvemens semblables. La nouvelle conformation du *clavier* que je propose lève cette difficulté.

2°. Après lui avoir fait connoître les touches , je lui serois jouer sur les touches naturelles quelques accords ; *ut mi sol* , *si re sol* , *ut mi sol* , qu'il n'oublieroit pas , comme tous les commençans , de jouer avec le ponce , l'index & le doigt du milieu (de la main droite.) Ce doigter seroit aussi facile qu'il est naturel , si l'on n'avoit jamais de feintes , ou si l'on n'avoit que des feintes à toucher. Il est assurément plus commode de faire de cette manière un accord parfait sur les touches naturelles , que de le faire avec l'index , le quatrième & le cinquième doigt. Or , rien de plus facile que d'employer le jeu du ponce de la main droite même sur les feintes. Il s'agit de faire un double *clavier* , l'inférieur un peu plus court que le supérieur , & à un ponce de distance l'un de l'autre , de sorte que le *clavier* inférieur n'empêche nullement le ponce de passer dans le besoin sous les autres doigts. Par ce moyen il n'y a aucune face d'accord qui ne puisse succéder à un autre accord , les dièzes ou bémols pouvant être faits du ponce sur

le *clavier* inférieur , sans déranger la position naturelle de la main. Telle est la seconde commodité que je procurerois à mon élève.

3°. Je lui serois jouer , pendant quelque tems , la gamme naturelle en notes égales dans tous les mouvemens ; *largo* , *adagio* , *andante* , &c. je lui serois remarquer qu'il ne va point en mesure , puisque les deux dernières notes marchent à contre-temps :

ut re mi fa sol la si ut
fr. lev. fr. lev. fr. lev. fr. lev.

Je lui serois remédier à cet inconvénient de notre gamme en lui faisant toucher deux fois le *la* :

ut re mi fa sol la la si ut
f. l. f. l. f. l. f. l. f.

Mais en voulant exécuter *prestissimo* , il s'appercevrait bien qu'il est plus facile de parcourir le *clavier* en faisant une note de chaque doigt que de toucher (dans la vitesse) deux fois une note du même doigt. Je l'engagerois donc encore à introduire un second *la* parmi les touches naturelles de son *clavier* , en conservant le même intervalle de quatre-vingt lignes pour l'octave. c'est-à-dire , que chaque touche , au lieu d'avoir dix lignes de largeur , seroit réduite à neuf.

Je ne tarderois pas à le convaincre que les deux *la* ne doivent point être à l'unisson. Car , lui dirois-je , le chant *ut re mi fa* est parfaitement semblable au chant *sol la si ut* ; si donc vous levez sur le *si* pour frapper sur l'*ut* , vous devez , par la même raison , lever sur le *mi* & frapper sur le *fa*. Cependant l'oreille fait éprouver un repos sur le *sol* à quiconque entonne en notes égales *ut re mi fa sol* ; comment concilier ici le calcul des intervalles avec le sentiment de la mesure ?

Ici , je recourrois au monocorde. Je serois trouver à mon élève les longueurs des cordes de la gamme des modernes :

ut re mi fa sol la si ut
 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{11}{15}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

& par les vibrations :

ut re mi fa sol la si ut
8 9 10 $\frac{11}{2}$ 12 $\frac{17}{2}$ 15 16.

Je lui démontrerois par l'expérience , (voyez les expériences du numéro premier de mon art *Basse-fondamentale* ,) 1°. que le *fa* & les deux *la* doivent compléter la progression arithmétique de la gamme :

ut re mi fa sol la la si ut
8 9 10 11 12 13 14 15 16
O r i

2°. Que dans cette forme progressive, les frappés se font sur les nombres pairs, les levés sur les nombres impairs. (Voyez ibidem n°. II.) Que dans cette gamme les nombres impairs *re fa la si* forment un accord suspensif lequel se résout sur les nombres pairs *mi sol la ut*. (Voyez ibidem n°. I, neuvième expérience.) De sorte qu'en intercalant quatre doigts de la main gauche (qui toucheroit les notes impaires) entre quatre doigts de la main droite (qui toucheroit les notes paires,) on auroit une succession de deux accords, dont l'impair seroit propre à toutes les notes impaires de la gamme, & le pair à toutes les notes paires; & cela par le doigter le plus simple possible, c'est-à-dire, en levant successivement l'une des deux mains intercalées. Exemple: *Nota.* dans cet exemple j'appelle *ta* le premier *la*.

ut	si	ut	si	ut	si	ut	si	ut
la	ta	la	ta	la	ta	la	ta	la
sol	fa	sol	fa	sol	fa	sol	fa	sol
mi	re	mi	re	mi	re	mi	re	mi

ut re mi fa sol ta la si ut.

Enfin, pour lui sauver le dégoût d'apprendre à jouer le même morceau de quinze manières différentes, tant en majeur qu'en mineur, je lui ferois faire un *clavier* mobile, (les Anglois commencent à en faire de cette espèce,) avec lequel il pût toujours jouer au naturel, c'est-à-dire, sans dièzes ni bémols à la clef. (V. *Harmonica.*)

Voilà ce qui regarde le *clavier*. La connoissance des notes pourroit encore recevoir quelque simplification, en réduisant toutes les clefs à une seule, (voyez mon art. *Clef.*) & la lecture de la musique à une ponctuation régulière. (Voyez mon art. *Barres.*)

Je ne propose point ces changemens en faveur des maîtres, mais des écoliers qui ont droit d'exiger d'eux la méthode la plus simple & la plus expéditive. Au reste, je ne dois point être surpris de voir les vues que j'expose dans cet article éprouver le sort de routes les découvertes qui contraignent l'ignorance, l'habitude ou la vanité des artistes. Il est très-possible qu'elles ne prennent pas parmi les musiciens.

(M. l'abbé Fcyrou.)

CLEF, *f. f.* Caractère de musique qui se met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élevation de cette portée dans le *clavier* général. & indiquer les noms de routes les notes qu'elle contient dans la ligne de cette *clef*.

Anciennement on appelloit *clefs*, les lettres par lesquelles on désignoit les sons de la gamme. Ainsi la lettre *A* étoit la *clef* de la note *la*, *C*, la *clef* d'*ut*,

E, la *clef* de *mi*, &c. A mesure que le système s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *clefs*. Gui d'Arezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *clef* au commencement de chacune des lignes de la portée; car il ne plaçoit point encore de notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *clefs* au commencement d'une des lignes seulement; & celle-là suffisoit pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *claves signata* ou *clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres: encore en retrancha-t-on bientôt une des quatre; savoir, le *gamma*, dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire, l'hypoproslambanomène ajoutée au système des Grecs.

En effet, Kircher prétend que si l'on est au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *clefs*, on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la note qu'elle représente. Ainsi la *clef* de *sol* étoit originairement un *G*, la *clef* d'*ut* un *C*, & la *clef* de *fa* une *F*.

Nous avons donc trois *clefs* à la quinte l'une de l'autre. La *clef* d'*ut* ou de *fa*, qui est la plus basse; la *clef* d'*ut* ou de *C* *sol* *ut*, qui est une quinte au-dessus de la première; & la *clef* de *sol* ou de *G* *re* *sol*, qui est une quinte au-dessus de celle d'*ut*, dans l'ordre marqué; (*pl. de mus. fig. 66.*) sur quoi l'on doit remarquer que par un reste de l'ancien usage, la *clef* se pose toujours sur une ligne & jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *clef* de *fa* se fait de trois manières différentes; l'une dans la musique imprimée; une autre dans la musique écrite ou gravée; & la dernière dans le plain-chant. Voyez ces trois figures. (*pl. de mus. fig. 67.*)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *clef* de *sol*, & trois lignes au-dessous de la *clef* de *fa*; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le système total des notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *clefs* se monte à vingt-quatre, c'est à dire, trois octaves & une quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessous de la première ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la dernière, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle le *clavier général*; par où l'on peut juger que cette étendue a fait longtemps celle du système. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*fig. 63.*) pour marquer le rapport des *clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans

tet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *portée*, & l'on y met une *clef* pour déterminer le nom des notes, le lieu des semi-tons, & montrer quelle place-la portée occupe dans le clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *clef* comprise, & quelquefois deux; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *clef*.

Si je fais une portée de cinq lignes du clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *clef* de *fa* sur la quatrième ligne: voilà donc une position de *clef*, & cette position appartient évidemment aux notes les plus graves; aussi est-elle celle de la *clef* de basse.

Si je veux gagner une tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus; il en faut donc retrancher une au-dessous, autrement la portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième; mais comme deux *clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la portée de cette *clef* est d'une tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième portée où la *clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *clefs*.

On peut voir, (*pl. de mus. fig. 69.*) cette succession des *clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit portées, *clefs*, ou positions de *clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une voix ou instrument, pourvu que son étendue n'excede pas à l'aigu ou au grave celle du clavier général, on peut dans ce nombre lui trouver une portée & une *clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les parties de la musique. (*Voyez Parties.*) Si l'étendue d'une partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *clef* dans le courant de l'air. On voit clairement par la figure quelle *clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la portée, de quelque *clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque note de l'une des *clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les partitions.


Il suit de cette mécanique, qu'on peut placer telle note qu'on voudra de la gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la portée, puisqu'on a le choix de huit différentes positions, nombre des notes de l'octave. Ainsi l'on pourroit noter un air entier sur la même ligne, en changeant la *clef* à chaque degré. La figure 70 montre par la suite des *clefs* la suite des notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de tierce en tierce, & toutes placées sur la même ligne. La figure suivante 71 représente sur la suite des mêmes *clefs* la note *ut* qui paroît descendre de tierce en tierce sur toutes les lignes de la portée, & au-delà, & qui cependant, au moyen des changements de *clef*, garde toujours l'unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup-d'œil le jeu de toutes les *clefs*.


Il y a deux de leurs positions; savoir, la *clef* de *sol* sur la première ligne & la *clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire, puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux octaves. Pour la *clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du clavier, qui est complète aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.



(*J. J. Rousseau.*)


C L E F. Il est assez difficile de comprendre le commencement de cet article de Rousseau, parce que lui-même semble n'avoir pas trop bien compris la formation de la gamme par *Guido d'Arezzo*, qu'il appelle *Gui* d'après les auteurs qui traduisent les noms propres. « Anciennement, dit-il, on appeloit *clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les sons de la gamme ». Ce n'étoit point les lettres qu'on appelloit *clefs*; mais les touches du clavecin & de l'orgue, lesquelles étoient désignées chacune par une lettre, comme je l'ai dit au mot *clavier*. Rousseau auroit dû se rappeler que dans ce même article il avoit dit lui-même: « les notes ou touches diatoniques du clavier, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'alphabet, &c. »

Je crois qu'on auroit de la peine à retrouver, d'après l'opinion citée de Kircher, dans la figure de nos *clefs* la lettre de la note qu'elle représente, si ce n'est dans la *clef* de *sol*, qui est évidemment non-seulement un G, comme il le dit, mais un G mêlé avec un S, première lettre du mot *Sol*, & qui se nommoit G *sol*. Ces deux lettres sont sensibles,

sur-tout dans les anciennes partitions où elles forment un monogramme. (V. pl. de mus. fig. 72.) Mais pour la *clef* d'ut qui a toujours été formée ainsi , je ne vois pas comment on y pourroit reconnoître un C, à moins qu'il ne soit en effet étrangement défiguré. J'y trouve plutôt la figure des dents d'une *clef* de porte, grossièrement imitée. La *clef* de fa ne me paroît pas ressembler davantage à une F ni dans

son ancienne ni dans sa nouvelle forme; ()

Musique ancienne.) ( Plain-chant.) ( Musique moderne.) l'ancienne présente bien plutôt l'image d'une *clef* de porte & d'une *clef*-à-vis à la fois.

Quoi qu'il en soit, les trois *clefs* qui nous sont restées, & qui, par leurs positions différentes, équivalent à huit, ne sont plus suffisantes pour notre système. Quelque *clef* qu'on veuille employer, non-seulement les voix excèdent dans leur diapason les degrés des portées, mais nos instrumens surpassent de beaucoup au grave & à l'aigu les sons qui peuvent être exprimés sur les portées à l'aide des *clefs*, ainsi que je l'ai déjà dit au mot *clavier*. On est obligé d'ajouter des lignes au-dessous & au-dessus des portées, ce qui embrouille infiniment la lecture de la musique, déjà très-difficile, par la nécessité de connoître les différentes *clefs*. Les violons sur-tout, dont l'étendue à l'aigu semble n'avoir d'autre borne que le chevalier, ne pouvant dans certains passages employer cette multiplicité de lignes surajoutées qui rendroit la musique indéchiffable, y suppléent en écrivant ces passages une octave en-dessous, ce dont ils avertissent le lecteur par ce signe  & par une ligne ou des points continués tant que le changement d'octave a lieu. On écrit le mot *loco*, lorsque la position revient en son véritable lieu.

On sent que toutes ces lignes ajoutées, ou ces précautions pour en dispenser, sont autant d'entraves dans un art qu'il faudroit chercher au contraire à simplifier le plus possible. Il y a deux remèdes à cette insuffisance actuelle des *clefs*, savoir, d'en augmenter le nombre en proportion du besoin qu'on en a, ou d'y renoncer tout-à-fait.

On a, de nos jours, proposé une *clef* nouvelle qu'on appelloit la *clef* de si & qui se posoit sur la première ligne. Elle étoit d'une quinte plus haute que la *clef* de sol sur la seconde ligne, & par conséquent épargnoit deux lignes surajoutées à l'aigu. Mais outre qu'elle obligeoit d'en ajouter deux au grave, ce qui faisoit quatre pour aller jusqu'au dernier sol du violon, elle avoit l'inconvénient de présenter aux artistes des positions & des dénominations nouvelles avec lesquelles ils n'étoient pas familiarisés. Cette invention ne fut pas adoptée, & tel sera le sort de toutes celles qui compliqueront l'art, & qui exigeront de nouvelles études de la part des artistes.

Il seroit donc plus simple, plus naturel, & peut-être plus convenable de se débarrasser tout-à-

fait des *clefs*; ou, ce qui revient au même, de n'en garder qu'une ou deux. Cette proposition n'est pas nouvelle. Au commencement de ce siècle, Montéclair la proposa dans ses Principes de musique; depuis, un certain abbé La Cassagne prétendit à l'honneur de l'invention, & proposa, dans ses *Elémens du chant*, de s'en tenir à la *clef* de sol. Montéclair avoit plaidé pour la *clef* d'ut.

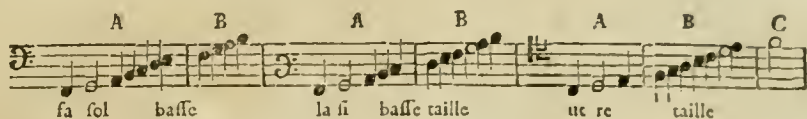
En 1767, M. Boyer publia une lettre à M. Diderot, dans laquelle il combat ce projet qu'il trouve absurde. M. Jacob, violon de l'académie royale de musique, ne le traita pas mieux dans une nouvelle méthode de musique qu'il fit paroître en 1769. D'autres auteurs l'ont aussi attaqué dans d'autres ouvrages; chacun a déduit ses raisons. Nous allons les exposer au public que nous prendrons pour juge; nous ne ferons dans ce procès que le rôle de rapporteur.

L'abbé La Cassagne, qui sentoît très-bien que les octaves ne peuvent pas être prises indifféremment l'une pour l'autre, que la gamme chantée par un dessus n'est pas la même que celle chantée par une basse, avoit proposé de désigner ces différentes octaves par autant de barres dont on auroit traversé la *clef* de sol qu'il conservoit. C'est-là sur-tout ce que M. Boyer traite d'absurdité. Il reproche à l'abbé La Cassagne d'ignorer que les différens genres de voix ne sont pas distingués entr'eux par des octaves, mais seulement par l'intervalle de tierce d'une partie à l'autre.

« Les *clefs*, dit son adverfaire, ne sont autre chose que l'expression des divers genres de voix, & le signe de l'étendue particulière de chacun de ces genres, bornée ordinairement à onze degrés. Or, ces onze degrés étant renfermés dans le cadre des cinq lignes appelé *portée*; il ne s'agit plus que de désigner par une *clef* particulière quels sont les degrés que peut parcourir librement tel ou tel genre de voix; & c'est là précisément le sujet des *clefs* différentes dont on se sert en musique.... Sur la première des cinq lignes, une basse chante *sol*, tandis que la basse-taille y chante *si*; que la taille y chante *re*, &c. Il est donc impossible qu'une même *clef* puisse représenter ces divers sons, ces divers degrés de haut ou de bas qui, comme on voit, ne sont pas distans entr'eux par des octaves, comme le croyoit La Cassagne ».

La Cassagne n'a point cru l'absurdité qu'on lui prête; & nous oserons le dire, le reproche qu'on lui en fait retombe entièrement sur l'objection. Il est très-vrai qu'une taille ne chante point à l'octave d'une basse-taille, mais cela ne fait rien à ce qu'on propose; il suffit d'établir qu'un *sol*, par exemple, qui n'est point à l'unisson d'un autre *sol*, est nécessairement à l'une de ses octaves; & c'est, à ce que nous croyons, ce que personne ne voudra contester.

D'après la division des voix déterminée par l'adversaire lui-même, chaque genre n'est distant de l'autre que de l'intervalle d'une tierce; ainsi la taille étant la plus voisine de la basse taille, & n'ayant de même (à ce qu'on suppose) que onze degrés, il est évident que la taille aura une tierce de moins que la basse-taille au grave, & une tierce de plus à l'aigu. La même *clef* pourra donc servir à toutes deux jusqu'à cette tierce aiguë dont la première surpasse la seconde, & qu'elle ne pourroit exprimer sur la portée (donnée comme le modèle de l'étendue de chaque voix) qu'en surajoutant une ligne. Mais avant que cette taille soit parvenue à cette tierce aiguë qu'elle a de plus, à cette ligne surajoutée, elle est sortie de l'octave qu'elle parcourroit conjointement avec la basse-taille, & est entrée dans une autre. Or, c'est cette seconde octave



On voit que la basse a pour étendue toute l'octave que je suppose la première, & que je désigne par la lettre A, plus une quarte comprise dans la seconde octave B; que la basse-taille ne contient que cinq sons de cette première octave A, & que ceux qu'elle a de moins, elle les a de plus dans l'octave B. La taille n'a que trois sons de l'octave A; elle a toute l'octave B, & même un son de l'octave C qui est la troisième. A présent, si l'on vouloit écrire sur la même *clef* les onze degrés qui font supposés le diapason de chacune de ces trois voix, on sent qu'il suffiroit de désigner, par un signe convenu, le changement d'octave lorsque les notes surpasseroient les portées au grave ou à l'aigu, quoique les voix ne soient pas véritablement à l'octave l'une de l'autre. Ainsi, par exemple, sur la *clef* de basse, c'est-à-dire, celle de *fa* quatrième ligne, on noteroit comme il suit l'étendue de la



Ce changement, qu'on auroit l'attention de ne pas faire au milieu d'un trait, n'auroit qu'un inconvénient très léger. Les clavecinistes, les violons s'habituent fort facilement à transposer ainsi d'une octave; les voix en feroient de même.

Observons de plus que les ennemis de l'unité de *clef* ont pour objet d'éviter les lignes ajoutées en-dessus ou en-dessous, & de maintenir chaque voix dans l'étendue de la portée; mais peuvent-elles y rester en effet? Les voix n'ont elles véritablement

que La Cuffagne propose de désigner par'une seconde barre. La haute-contre comparée de même à la basse-taille entroit dans une troisième octave, de là une troisième barre, une quatrième pour les dessus, & même une cinquième pour les instruments.

Faut-il rendre ceci plus sensible par un exemple? La basse, dit-on, a onze degrés, & sur la première des cinq lignes d'une portée chante *sol*; la basse-taille qui la suit a de même onze degrés & chante *si* sur cette première ligne, c'est-à-dire, qu'on lui donne la *clef* de *fa* sur la troisième ligne, ce qui donne le nom de *si* à la note posée sur cette première; la taille, pareillement de onze degrés étant écrite sur la *clef* d'*ut* quatrième ligne, chantera *ut* sur la première, &c. Voici donc l'étendue de ces trois voix.

que onze degrés? M. Jacob prétend qu'elles n'ont pas davantage *dès qu'on ne veut que chanter & non crier*; mais son opinion prévaut-elle sur l'usage? Déterminera-t-elle les compositeurs & les chanteurs à ne plus aller au-delà désormais, & faudra-t-il brûler tout ce que nous avons de musique? Et quand même le chant se restreindroit dans les bornes qu'il a franchies, sont-elles donc les mêmes pour les instruments auxquels ces messieurs paroissent ne jamais songer? En est-il un seul qui n'ait que onze degrés d'étendue, & faudra-t-il que la musique instrumentale soit écrite autrement que la musique vocale?

Si le diapason des voix est beaucoup plus grand qu'il ne l'étoit lorsque la notation a été inventée, si celui des instruments est tel qu'aucune *clef* ne puisse suffire à l'exprimer sans ajouter des lignes aux portées, il est évident que les *clefs* sont maintenant inutiles, puisqu'elles ont cessé de remplir le but de leur institution; aussi, malgré leurs raisonnemens contre une proposition qui, selon eux, ne soutient pas même un moment d'examen, les amateurs se sont insensiblement accoutumés à ne lire que sur une ou deux *clefs*, & l'on ne rencontre guère que les compositeurs, que les musiciens de profession qui en connoissent davantage. Rousseau dit que de toutes les *clefs* on n'en a conservé que trois dont deux, celle de *fa* & celle de *sol* se posent sur deux lignes, & la troisième, celle d'*ut* se pose sur quatre, ce qui équivaut à huit *clefs*. De son tems, & il paroît s'en plaindre, on abandonnoit déjà la *clef* de *sol* première ligne, & celle de *fa* troisième ligne. Aujourd'hui elles ont disparu tout-à-fait comme celle d'*ut* seconde ligne dont on ne se sert plus.

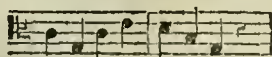
depuis long-tems & dont il a oublié de parler.

Il est probable que des cinq positions qui nous restent, savoir, *fa* quatrième ligne *sol* seconde, *ut* première, troisième & quatrième, plusieurs auront un jour le même sort. Déjà on néglige fort en France la *clef d'ut* première ligne consacrée aux dessus & fort incommode pour eux. On les écrit presque toujours sur la *clef de sol*. Nos hautes-contre, qui sont souvent des tailles, s'écrivent peu-à-peu sur la *clef d'ut* quatrième ligne, qui, elle-même n'est pas fort nécessaire, & qui pourroit bien disparaître aussi. Alors nous resterions avec deux *clefs*, celle de *fa* quatrième ligne, & celle de *sol* seconde ligne. Voici comment ces deux *clefs* suffiroient pour embrasser toute l'étendue du clavier actuel, c'est-à-dire, tous les sons que les voix & les instrumens peuvent employer, sans rien changer à la manière de lire usitée.

La corde la plus grave du clavier est un *fa*; nous n'avons point d'instrumens & encore moins de voix qui descendent plus bas, ainsi ce *fa* doit être regardé comme le plus grave des sons appréciables. On ne peut, comme nous l'avons dit, noter l'octave qui commence par ce *fa*, sans ajouter plusieurs lignes au-dessous de la portée; mais au lieu de ces lignes, désignons par un A ou par un autre signe cette première octave, qui se trouvera ainsi renfermée dans la portée sans l'excéder ni en haut ni en bas. La seconde octave, celle que représente véritablement la *clef de fa* quatrième ligne, sera marquée par la lettre B. Il est rare qu'en descendant de la seconde octave à la première, on soit obligé d'employer des sons plus graves que l'*ut*; dans ce cas, on aura le choix de se servir des lignes auxquelles on est ac-



On voit donc qu'il n'y a rien de si facile que de faire servir ces deux *clefs* à tous les genres de voix & d'instrumens, ce qui est la grande objection des adversaires, puisqu'il suffira de marquer au commencement du chant à quelle octave du clavier il appartient, & c'est là ce que j'ai appelé le cas de nécessité où il faudroit que l'octave fût désignée par une lettre. Cette nécessité d'ailleurs est plus réelle pour les instrumens que pour les voix, car les voix sont averties par leur diapason naturel de l'octave dans laquelle elles doivent chanter. Supposez ce trait écrit sur la *clef* intermédiaire d'*ut* troisième ligne :



Donnez-le à chanter à un dessus, il le haussera

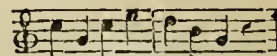
courumé, ou de faire usage du signe, dont par ce moyen on n'aura pas souvent besoin.

Cette seconde octave étant contenue dans la portée, ne sera désignée que dans des cas de nécessité. La troisième (toujours écrite sur la *clef de fa* quatrième ligne) s'étend à l'aigu jusqu'à l'*ut* traversé par une barre. Cet *ut* est à l'unisson de l'*ut* le plus grave de la *clef de sol* seconde ligne, aussi traversé d'une barre. Cette note est le point où les deux *clefs* se joignent; on aura le choix de l'écrire sur l'une ou l'autre, & on ne désignera encore cette troisième octave par un C que dans le cas de nécessité. Il en est de même de la quatrième écrite sur la *clef de sol*, & contenue dans la portée.

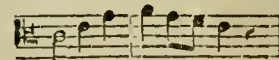
La cinquième commençant au *fa* posé sur la dernière ligne de la portée, ne pourroit être écrite qu'en surajoutant plusieurs lignes. Quand le chant obligera de la parcourir en entier ou à-peu-près, on la transposera d'une octave au dessous, & la lettre E avec une ligne prolongée tout le long du passage désignera que cette octave est la cinquième; cette méthode n'embarassera personne, puisqu'elle est déjà fort usitée pour les instrumens qui s'élèvent beaucoup à l'aigu. Mais lorsqu'on n'aura pas besoin de monter très haut; lorsqu'on écrira pour les voix, par exemple, qui s'élèvent rarement au dessus d'*ut*, comme ce *si* s'écrit avec une seule ligne ajoutée, il ne sera pas nécessaire de transposer, ni d'employer aucun signe.

Quant à la sixième octave, &c c'est-à-dire, tout ce qui excède le clavier, on ne trouvera nul inconvénient à l'indiquer par un signe, puisque même dans notre méthode de notation actuelle on ne peut l'écrire qu'en transposant une ou deux octaves au dessous. Exemple du clavier général :

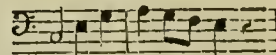
naturellement d'une octave, & chantera comme s'il y avait :



Donnez au contraire à une basse le trait suivant; écrit de même sur la *clef d'ut* troisième ligne,



il le baissera d'une octave, & le chantera ainsi :



Ainsi dans l'un & dans l'autre cas, les *clefs* n'auront pas rempli leur première destination.

On

On demandera peut-être pourquoi, si l'on fait tant que de réduire le nombre des *clefs*, on ne s'en tient pas tout uniment à une seule. La réponse est facile.

1°. Une seule *clef* ne peut exprimer qu'une octave & demie environ, & le clavier en contient cinq. Ce seroit donc quatre octaves & demie qu'il faudroit désigner par des lettres, & au lieu de se soustraire à l'embarras qu'on veut éviter, on ne feroit que le remplacer par un autre.

2°. Lorsqu'on proposoit de n'employer qu'une *clef*, c'étoit pour satisfaire au vœu du plus grand nombre d'amateurs, qui, étudiant ordinairement la musique instrumentale en même temps que la vocale, desiroient de trouver l'une & l'autre écrite sur la même *clef*, sur celle à laquelle ils étoient le plus habitués. La preuve, c'est que c'est la *clef* de *sol* deuxième ligne, consacrée à la plupart des instrumens, qui a prévalu. Mais ceux qui se sont exercés sur d'autres instrumens, comme le violoncelle, ou qui ont commencé l'étude de la musique avec une basse-taille déjà formée, auroient la même partialité pour la *clef* de *fa* quatrième ligne. Il ne faut donc pas prendre ce vœu à la lettre, mais c'est en faire l'esprit que de proposer les deux *clefs*.

3°. L'innovation qui, en donnant le plus de facilité à la lecture de la musique, change le moins les usages reçus, doit être préférée. Or, en employant deux *clefs*, vous ne changez presque rien, car la transposition d'octave n'aura lieu que dans des cas rares, dans des cas où elle est déjà en partie usitée, & sera toujours moins embarrassante que les lignes sur-ajoutées auxquelles on propose de la substituer. (M. Framery.)

CLEF. I. Si l'on ajoutoit une note à la gamme des modernes, la lecture de la musique en deviendroit plus facile, en ce que toutes les notes de même nom seroient placées de la même manière; par exemple, intercalez un *la* dans la gamme d'*ut*; & notez cette gamme sur la *clef* d'*ut* sur la première ligne du bas; tous les *ut* possibles seront placés sur la ligne, & tous les *re* sur le blanc, c'est-à-dire, entre les lignes.

II. Faites toutes vos portées de cinq lignes avec la *clef* de *sol* sur la seconde; à la place de la *clef* d'*ut* tirez une ligne ponctuée au-dessous de la cinquième, qui en soit plus éloignée que les autres ne le sont entre elles; faites-en autant au-dessus de ces cinq lignes à la place de la *clef* de *fa*; l'éloignement & la ponctuation de la ligne sur-ajoutée n'empêcheront nullement l'œil de rapporter constamment la *clef* de *sol* à la seconde ligne; & vous aurez l'avantage de lire toute espèce de musique, sans en être empêché par la différence des *clefs*.

(M. l'Abbé Feytaud.)

CLEF PETITE. On appelloit quelquefois ainsi la *clef* de *fa* posée sur la troisième ligne, & *clef* grande la même *clef* posée sur la quatrième ligne. *Musique. Tome I.*

Aujourd'hui qu'on ne se sert plus que de la *clef* de *fa* sur la quatrième ligne, ces dénominations sont hors d'usage. (M. de C. Stihon.)

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *clef* armée de dièses ou de bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-tons de l'octave, comme je l'ai expliqué au mot *bémol*, & à établir l'ordre naturel de la gamme, sur quelque degré de l'échelle qu'on veut le choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des modes dans tous les tons: car comme il n'y a qu'une formule pour le mode majeur, il faut que tous les degrés de ce mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur tonique; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des dièses ou des bémols. Il en est de même du mode mineur; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un ton majeur, la donne aussi pour un ton mineur sur une autre tonique, (voyez *mode*) il s'ensuit que pour les vingt-quatre modes il suffit de douze combinaisons: or, si avec la gamme naturelle on compte six modifications par dièses, & cinq par bémols, ou six par bémols & cinq par dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles de tons & de modes dans le système établi.

J'explique, aux mots *dièse* & *bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *clef*. Mais pour transposer tout d'un coup la *clef* convenablement à un ton ou mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, conseiller au grand-conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison; nous appellerons intervalles mineurs la quarte *ut fa*, & tous les intervalles du même *ut* à une note bémolisée quelconque; tout autre intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par dièse la note supérieure d'un intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par bémol; ce qui donnera un intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* dièse, parce que la sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce dièse; mais on prendra la note *si* bémol, qui donne la même touche par un intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera (*pl. de mus. fig. 73*) une table des douze sons de l'octave divisée par intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *clef* de la manière suivante, selon le ton & le mode ou l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze notes pour tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des dièses; s'il est mineur, il faut des bémols. Si cette note est l'*ut* lui-même, l'intervalle est nul, & il ne faut ni bémol ni dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de dièses ou de bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'intervalle d'*ut* à la note en question. La formule

par dièses sera $\frac{a - 1 \times 2}{7}$, & le reste donnera

le nombre des dièses qu'il faut mettre à la clef.

La formule par bémols sera $\frac{a - 1 \times 5}{7}$, & le reste

sera le nombre des bémols qu'il faut mettre à la clef.

Je veux, par exemple, composer en *la* mode majeur. Je vois d'abord qu'il faut des dièses, parce que *la* fait un intervalle majeur avec *ut*. L'intervalle est une sixte dont le nombre est 6; j'en retranche 1; je multiplie le reste 5 par 2. & du produit 10 rejetaut 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de dièses dont il faut armer la clef pour le ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* mode majeur, je vois, par la table, que l'intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des bémols. Je retranche donc 1 du nombre 4 de l'intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejetaut 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste: c'est un bémol qu'il faut mettre à la clef.

On voit par-là que le nombre des dièses ou des bémols de la clef ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les tons mineurs, il faut appliquer la même formule des tons majeurs, non sur la tonique, mais sur la note qui est une tierce mineure au-dessus de cette même tonique, sur *fa* médiante.

Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, je transposerai la clef comme pour le ton majeur de *re*. Pour *fa* dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, &c.

Les musiciens ne déterminent les transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée, générale & sans exception. (J. J. Rousseau.)

CLEF TRANSPOSÉE. Je ne fais pas pourquoi Rousseau prétend que les musiciens ne déterminent les transpositions qu'en tâtonnant. Dès ma jeunesse, c'est-à-dire long-temps avant que Rousseau écrivit, on avoit, pour trouver le nombre de dièses & de bémols que l'on devoit mettre à la clef, un moyen tout aussi sûr, beaucoup plus simple & bien plus analogue à la pratique que ne peut l'être une règle d'algèbre pour ceux à qui cette science est inconnue.

On apprend avec les premiers élémens de la musique que les dièses se posent de quinte en quinte à commencer par *fa*. Ils suivent donc cet ordre *fa ut sol re la mi si*. On fait encore que quand on a posé un de ces dièses à la clef, tous

ceux qui le précèdent dans cet ordre doivent y être mis auparavant. Ainsi lorsque vous marquez à la clef le *sol* dièse, par exemple, il nécessite avec lui le *fa* & l'*ut*.

Les bémols se posent de quarte en quarte en commençant par *si*; savoir, *si mi la re sol ut fa*; ou, si l'on veut, les dièses suivent la progression de quinte en montant, & les bémols celle de quinte en descendant. Les bémols supposent de même tous ceux qui les précèdent; ainsi vous n'en mettez point sur le *re* que vous n'en ayez mis sur le *si*, le *mi* & le *la*.

D'après ces données, lorsque vous voulez former une gamme en mode majeur, vous regardez si la note que vous prenez pour tonique forme avec la note inférieure un ton entier ou un semi-ton. S'il y a un ton entier, comme cette note inférieure doit devenir note sensible, (voyez ce mot) il est évident que vous devez y mettre un dièse, & que ce sont, par conséquent, des dièses dont vous devez armer la clef. Or, le dièse placé sur cette note, sera le dernier dans l'ordre établi plus haut, & suppose tous ceux qui sont avant lui.

Exemple :

On veut former la gamme de *mi*. La note inférieure à *mi* est *re*; entre *re* & *mi*, il y a un ton entier; pour qu'il n'y ait qu'un semi-ton, il faut baisser le *mi* ou élever le *re*; mais on ne peut baisser ce *mi*, puisque c'est lui qu'on prend pour tonique, qu'on veut écrire en *mi* naturel & non pas en *mi* bémol. Il faut donc élever le *re* d'un dièse. Mais ce *re* suppose avec lui les dièses précédens *fa ut sol*; vous aurez donc dans la gamme de *mi* quatre dièses, *fa ut sol & re*.

S'il ne se rencontre naturellement qu'un semi-ton entre la note prise pour tonique & sa note inférieure, c'est qu'il ne faut pas de dièse à la clef. Pour savoir s'il y faut des bémols, on prendra le quatrième degré au-dessus de la tonique, & l'on verra s'il forme avec cette même tonique une quarte juste ou un triton. Si la quarte est juste, il ne faut pas plus de bémols que de dièses. Si elle est trop haute, il faut l'abaisser par un bémol, & ce bémol sera le dernier en suivant l'ordre des quartes (1).

Si l'on veut, par exemple, écrire en *ut*, on voit qu'entre cet *ut* & le *si*, sa note inférieure, il n'y a naturellement qu'un semi-ton; il ne faut donc pas de dièse. Entre cet *ut* & la note qui est quatre degrés au-dessus; c'est-à-dire, *fa*, il y a

(1) On ne doit pas être embarrassé à distinguer une quarte d'avec un triton. (Voyez ces mots.) Si l'on n'en avoit pas l'habitude, voici comment on le verroit au premier coup-d'œil. Formez d'abord avec la tonique une tierce majeure. Si entre la note qui fait cette tierce & la note supérieure, il n'y a qu'un semi-ton, la quarte est juste; s'il y a un ton entier, c'est un triton.

une quarte juste; il ne faut donc pas non plus de bémols.

Si l'on veut former la gamme de *fa*, on ne trouve entre ce *fa* & la corde intérieure *mi* qu'un demi-ton, donc il ne faut pas de dièze; mais entre ce *fa* & le quatrième degré *si* il y a trois tons; savoir, deux tons pour la tierce majeure *la*, & un ton entre *la* & *si*; il faut donc que ce *si* soit abaissé par un bémol. Mais le *si* est le premier des bémols dans l'ordre des quartes, il n'en suppose donc pas d'autres avec lui; donc il ne faut qu'un bémol dans la gamme de *fa*.

Comme dans l'ordre naturel il n'y a que deux demi-tons de *mi* à *fa*, & de *si* à *ut*, il en résulte qu'il n'y a que *fa* & *ut* dont on puisse former la gamme sans dièzes. Toutes les autres cordes naturelles en exigent pour se former une sensible. Mais on peut prendre pour tonique des notes bémolisées, lesquelles ne forment plus alors qu'un demi-ton avec la corde inférieure, n'ont plus besoin de dièze. Il faut alors rendre juste par un nouveau bémol la quarte de cette tonique, & ce bémol sera le dernier dans l'ordre des quartes, comme je l'ai dit plus haut.

Ainsi que l'on écrive en *mi* bémol, comme il ne forme qu'un demi-ton avec le *re* inférieur, ce *re* sera *fa* sensible; mais il forme un triton avec le *la* naturel, quatre degrés au-dessus; il faut donc un bémol sur ce *la*; ce qui en fait trois à la clef, *si mi la*.

Pour les modes mineurs, « il faut, comme le » dit Rousseau, appliquer la même formule que » pour les modes majeurs, non sur la tonique, » mais sur la note qui est une tierce au-dessus » de cette même tonique. »

» Ainsi, pour composer en *si* mode mineur, » je transposerai la clef comme pour le ton ma- » jeur de *re*. »

Rousseau dit que d'après la règle qu'il a proposée, « on voit que le nombre des dièzes ou » des bémols de la clef ne peut jamais passer » six. » Cette règle ne sauroit être regardée comme une loi, & elle ne rend raison de rien. A la rigueur même elle n'est pas vraie, car on pourroit écrire en *ut* #, ce qui obligerait à mettre sept dièzes à la clef. Mais la gamme d'*ut* renfermant tous les intervalles dans la proportion qu'ils doivent avoir, il est évident que si l'on élève la première du système, il faut élever toutes les autres de la même quantité, sans quoi la proportion ne subsisteroit plus. Or, élever les sept notes à la fois, c'est n'en changer aucune. C'est comme si l'on montoit toutes les cordes d'un instrument: on en changeroit l'intonation, mais on n'en changeroit pas les tons.

(M. Framery.)

CLEF TRANSPOSÉE. On voit aisément par la méthode que propose Rousseau, que l'on doit mettre

un bémol à la clef dans le mode mineur de *re*, quoique presque tous les musiciens français, si on en excepte Rameau, ne mettent rien à la clef de ce mode. La méthode de M. Rameau est pourtant fondée sur cette règle très-simple & très-vraie, que dans le mode majeur il faut mettre autant de dièzes ou de bémols à la clef que l'échelle du mode en contient en montant; & que dans le mode mineur il faut mettre autant de dièzes ou bémols à la clef, que l'échelle du mode en contient en descendant. (Voyez *Mode*, & *Echelle ou Gamme*.) (Dalembert.)

CLEF TRANSPOSÉE. Ne pourroit-on pas faire des claviers mobiles, pour jouer toujours au naturel? Combien on épargneroit de temps que l'on pourroit employer à des études plus utiles! Toute la musique vocale ne devoit-elle pas être notée au naturel? Quelle nécessité y a-t-il d'apprendre un air de quinze manières en majeur & de quinze manières en mineur? Laissons cela aux violons, altos, basses, &c. mais la vocale & le clavecin peuvent se passer de cette admirable science de répéter quinze fois la même chose; cela est aussi ridicule que les inversions du compliment du Bourgeois-Gentilhomme à sa belle marquise, mais cela est plus pénible; & je voudrois qu'on mit un peu plus d'agrément à montrer les arts de pur agrément. Les maîtres de musique y gagneroient doublement: ils ennuyeroient moins leurs élèves, & ils en auroient davantage.

Autre méthode pour trouver le nombre des dièzes ou des bémols à la clef dans tous les tons possibles, tant en majeur qu'en mineur. Cherchez la tonique proposée dans l'ordre des quintes depuis *ut* exclusivement:

sol re la mi si fa# ut# sol# re#, &c.
1 2 3 4 5 6 7 8 9

L'ordre numérique de la tonique vous indiquera le nombre des dièzes en majeur. Ainsi en *sol*, un dièze; en *la*, trois dièzes; en *fa* #, six dièzes. Le mineur a toujours trois dièzes de moins que le majeur sur la même tonique puisque dans le majeur la tierce, la sixte & la septième sont majeures, & qu'elles sont mineures dans le mode mineur. Ainsi retranchez trois dièzes du majeur, ou ajoutez-y trois bémols, vous aurez la clef armée comme elle doit l'être. Seulement il faut faire attention qu'un bémol détruisant le dièze qui se trouve sur la même note, si le nombre des dièzes est moindre que trois, le mode mineur aura des bémols à la clef; & le nombre de ces bémols sera égal à la différence du nombre des dièzes au nombre trois. Ainsi en *re* majeur, deux dièzes; donc en *re* mineur, deux dièzes moins trois dièzes, c'est-à-dire, un bémol; par la même raison, en *ut* majeur, ni dièzes ni bémols; donc en *ut* mineur, trois bémols; en *la* majeur, trois dièzes; donc

en *la* mineur, trois dièses moins trois dièses : donc en *la* mineur, ni dièses ni bémols, &c.

Autre méthode, qui n'est qu'une conséquence de la précédente. Deux quintes forment une neuvième que, pendant le cours de l'opération, nous pouvons prendre pour une seconde majeure. Or, en montant d'une quinte, on a un dièse de plus à la *clef*. Donc en montant de deux quintes, ou d'une seconde majeure, on a deux dièses de plus. Donc en montant de seconde en seconde on a toujours deux dièses de plus. Ainsi en *ut* majeur, point de dièses ; donc en *re* majeur, deux dièses ; en *mi* majeur, quatre dièses ; en *fa* # majeur, six dièses ; en *sol* majeur, un dièse : donc en *la* majeur, trois dièses ; en *si* majeur, cinq dièses ; en *ut* # majeur, sept dièses.

Item en descendant d'une quinte en majeur, on a un bémol de plus à la *clef*. Donc en descendant d'une seconde majeure, on a deux bémols de plus. Ainsi en *ut* majeur, point de bémol. Donc en *si* b, deux bémols ; en *la* b, quatre bémols ; en *sol* b, six bémols ; de même en *fa*, un bémol ; donc en *mi* b, trois bémols ; en *re* b, cinq bémols ; en *ut* b, sept bémols, pour le majeur ; la même tonique en mineur a trois bémols de moins.

(M. l'Abbé Feytaud.)

CLEPSIAMBE, *f. m.* Hesychius & les Lexicographes Grecs nomment ainsi quelques chansons d'Alcman.

(M. de Castilhon.)

CLEPSIANGOS. Athénée dit qu'Aristoxène mettoit le *clepsiangos*, au nombre des instrumens étrangers aux Grecs, aussi bien que le phœnix, le péstis, la magade, la sambuque, le trigone, le scindapfe & l'ennéacorde. Je pense que le *clepsiangos* & le *clepsiambe* pourroient bien être le même instrument.

(M. de Castilhon.)

CLEPSYDRE. On trouve dans Athénée (*deipno. Lib. IV.*) qu'il y avoit un instrument de musique à tuyaux, appelé *clepsydre*, inventé par Clepsibius, barbier de profession, mais savant dans l'art de construire des instrumens hydrauliques, & qui même a laissé un traité sur cet article. Voici la description qu'Athénée donne du *clepsydre*.

« Cet instrument, assez semblable par sa figure » à un autel rond, doit être mis, non au nombre des instrumens à cordes qu'on pinçoit, » mais au nombre des instrumens à tuyaux ; les » orifices des tuyaux étoient tournés vers l'eau, » en sorte que quand on l'agitoit, le vent que cette » eau produisoit, faisoit rendre un son doux aux » tuyaux : il y avoit des espèces de balanciers qui » passoient au-delà de l'instrument. »

Il paroît par cette description que c'étoit une véritable orgue hydraulique : Athénée conclut sa description par dire : « Voilà Oulpien ! tout ce » que je peux dire de l'orgue hydraulique. »

Mais cela ne prouve rien, car les Grecs appelloient les instrumens en général *orgues*, *organa*.

(M. de Castilhon.)

CLIMAX. On a transporté dans quelques écrits ce mot de la rhétorique à la musique, & on lui fait signifier :

1°. Un trait de chant où les deux parties vont par tierce en montant, & descendant diatoniquement.

2°. Un trait de chant qui est répété plusieurs fois de suite & toujours un ton plus haut ; dans ce cas c'est exactement une *rosalie*. (Voyez *Rosalie*.)

3°. Enfin, une sorte de canon. (Voyez *Canon*.)

(M. de Castilhon.)

CLOCA. Surnom d'un nome propre aux joueurs de flûte, comme le rapporte Pollux, *Onomast. liv. IV, chap. X.*

(M. de Castilhon.)

CNISME, danse & air de danse qu'on exécutoit sur la flûte.

(M. de Castilhon.)

CODON. Ce mot qui, dans le sens propre, signifie une cloche, signifie aussi la partie inférieure des flûtes des anciens. Cette partie étoit ordinairement de corne de veau, & on la nommoit *codon* à cause de sa ressemblance à une cloche.

(M. de Castilhon.)

COLLOBIS. Nome des Grecs pour la cythare.

(M. de Castilhon.)

COMARCHIOS. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs. (Voyez *Flûte*.)

(J. J. Rousseau.)

COME SOPRA, expression italienne qui signifie comme ci-dessus. Elle sert à faire répéter quelque passage qu'on a déjà vu. On la trouve sur des partitions italiennes, principalement dans des rondeaux. Le copiste, pour s'épargner de la peine, n'écrit quelquefois les accompagnemens de la première partie du rondeau que la première fois ; pour les suivantes, chaque fois que le rondeau se répète, il se contente d'en écrire le chant avec la basse, & renvoie, pour les autres accompagnemens, *come sopra*.

(M. Framery.)

COMIRS, *f. m. pl.* Farceurs, la plupart Provençaux, sachant la musique, jouant des instrumens, & débitant les ouvrages des Troubadours : ils succédèrent en France aux histrions, & on leur y donna encore les noms de *conteurs*, *jongleurs*, *masars*, *plaisantins*, *pantomimes*, &c.

(M. de Castilhon.)

COMMA, *f. m.* Petit intervalle qui se trouve ; dans quelques cas, entre deux sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *comma*. 1°. Le mineur dont la raison est de 2025 à 2048; ce qui est la quantité dont le *si* dièze, quatrième quinte de *sol* d'éze pris comme tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *comma* est la différence du semi-ton majeur au semi-ton moyen.

2°. Le *comma* majeur est celui qui se trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrième quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *comma* ordinaire, & il est la différence du ton majeur au ton mineur.

3°. Enfin le *comma* maxime, qu'on appelle *comma* de Pythagore, a son rapport de 531441 à 531440, & il est l'excès du *si* dièze produit par la progression triple comme douzième quinte de l'*ut*, sur le même *ut* élevé par ses octaves au degré correspondant.

Les musiciens entendent par *comma* la huitième ou la neuvième partie d'un ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart de ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez *Intervalle*.)

(J. J. Rousseau)

COMMA. Rousseau n'en distingue que trois espèces, le mineur, le majeur & le maxime; il y en a une quatrième espèce, c'est le *minime*, qui doit être placé au troisième rang.

Le *comma minime* est dans le rapport de 32768 à 32805, & il est l'excès du *si* ♯, produit par la progression triple, comme huitième quinte de *mi*, tierce majeure d'*ut*, sur ce même *ut* élevé par ses octaves au degré correspondant.

Le *comma maxime* est la différence entre l'apotope ordinaire & le limma; & le *comma minime* est la différence entre le semi-ton moyen & le limma.

(M. Suremain de Missery, Officier d'Artillerie.)

COMMA. Si quelqu'un prenoit pour rapport du diamètre à la circonférence du cercle, les différentes approximations qui en ont été données, il pourroit dire que ce rapport est à la fois $\frac{106}{33}$, $\frac{111}{34}$, &c. De même on pourroit dire que le rapport de la diagonale au côté du carré, est $\frac{1}{2}$, $\frac{7}{5}$, $\frac{17}{12}$, $\frac{41}{29}$, $\frac{99}{70}$, &c. quoique dans le fait il ne soit que $\sqrt{2}$. D'après cette réflexion, M. de Boisgelon, conseil er au grand conseil de Paris, & habile géomètre, mort en 1764, a imaginé que le rapport d'un intervalle devoit être incommensurable, lorsque les musiciens lui assignoient plusieurs expressions, dont la différence est ce qu'on appelle un *comma*. En effet, pour déterminer les rapports de tous les intervalles, on part de la

supposition, que ceux de la tierce majeure & de la quinte sont connus par expérience, & dans chaque calcul, on combine ces deux rapports concurremment: cependant chacun des deux doit dépendre de l'autre: il ne faut recourir à l'expérience que pour en connoître un, & le second doit être tiré du premier par le calcul; de même que quand on a mesuré le diamètre d'un cercle, on connoit suffisamment sa circonférence, dont la mesure actuelle ne donneroit qu'une approximation. Je prends donc pour connu le rapport de la tierce majeure, dont la justesse est la moins douteuse, & je nomme celui de la quinte :: $n : 1$. Je parcours toutes les notes par ordre de quinte, & je forme la table suivante:

b b b b b b b
fa, ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, sol, re,
la, mi, si, fa, ut, sol, re, la, mi, si,

dont les notes auront respectivement pour valeurs numériques,

8 7 6 5 4 3 2 1 0 1-2-3-4-5-
n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n, n,
 6-7-8-9-10-11-12
n, n, n, n, n, n, n;

ensuite pour ramener tous ces sons à une même octave, je considère que *ut* ♯, par exemple, dont la valeur est $\frac{7}{n}$ est à la quatrième octave de l'*ut* qui suit immédiatement l'*ut* naturel; donc la valeur de cet *ut* ♯ est $\frac{4^7}{2n}$. Par cette méthode, je construis la table suivante:

♯ b ♯ b ♯ b ♯
ut, ut, re, re, re, mi, mi, mi, fa, fa, fa,
sol, sol, sol, la, la, la, si, si, si, ut, ut,

dont les notes ont respectivement pour valeurs numériques,

60 47 35 1-2 5-9 23 2-4 611-58-113-6
2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 27, 2n,
 46-014-8-341-35-10-222-56-12-57-10
2n, 2n, 2n, 2n, 2n, 27, 2n, 2n, 2n, 2n.

Il ne faut donc plus que déterminer n : pour y parvenir, je fais :: 5 : 4 le rapport de la tierce majeure, & j'ai $\frac{60}{2n} : \frac{2-4}{2n} :: 5 : 4$; donc $\frac{1}{n} = 5$ & $n = \sqrt{5}$. Or, $\sqrt{5}$ a dû naturellement être confondu avec $\frac{1}{2}$ qui est une approximation très-forte. Il est aisé maintenant d'avoir le rapport numérique d'un intervalle quelconque: si dans

son expression l'exposant de n est une puissance de 4, le rapport est juste & commensurable; si l'exposant est tout autre nombre, le rapport est incommensurable, & il faut substituer $\frac{1}{2}$ à n comme approximation. Ainsi le rapport de la tierce mineure est :: 4 : $\frac{3}{n}$ ou :: 4 n : $\frac{4}{n}$, c'est-à-dire, :: 4 n : 5. Si on substitue $\frac{1}{2}$ à n , le premier rapport devient :: 32 : 27, & le second :: 6 : 5; ce sont ces deux approximations qui ont été prises pour des valeurs réelles. Le rapport de la seconde mineure est

$$:: \frac{3}{2} : n :: \frac{3}{2} : 5n :: \frac{33}{2n} : n :: \frac{33}{2n} : 25.$$

L'approximation du rapport :: $\frac{3}{2} : 5n$ est :: 16 : 15, & celle de :: $\frac{33}{2n} : 25$ est :: 27 : 25. Ce sont ces deux rapports qui ont été donnés pour vrais. Le rapport de la seconde majeure est

$$:: n : 2 :: n : 2n :: 5 : 2n.$$

Par la substitution de $\frac{2}{3}$ à $\frac{2}{n}$ le rapport :: $\frac{2}{n} : 2$ devient :: 9 : 8, & le rapport :: 5 : $2 \frac{2}{n}$ devient :: 10 : 9 qu'on reconnoît pour les deux qui ont été trouvés. M. de Boisgelou appuyoit cette théorie sur une foule d'autres preuves qu'il feroit trop long d'insérer ici. Remarquons qu'un intervalle est diatonique, si dans son expression l'exposant de n est depuis 20 jusqu'à 6; chromatique, si l'exposant est depuis 6 jusqu'à 12; enharmonique, depuis 12 jusqu'à 18. Si l'exposant de n est précisément 6, l'intervalle est à la fois diatonique & chromatique; c'est le passage de l'un à l'autre: si l'exposant est 12, l'intervalle est à la fois chromatique & enharmonique. (Voyez *Tempérament*.) (G. C.)

COMMUNE, *f. f.* On appelle ainsi une note marquée d'un point d'orgue ou point d'arrêt, sur laquelle toutes les voix & tous les instrumens s'arrêtent; par extension, les silences même, marqués d'une couronne ☉, s'appellent aussi *commune*. Cette expression, familière aux Italiens, est peu connue des François. (Voyez *Point-d'orgue*, *Point-d'arrêt*, *Couronne*.) (M. Framery.)

COMPAIR, *adj.* *corrélatif de lui-même*. Les tons *compairs* dans le plain-chant, sont l'authentique & le plagal qui lui correspond. Ainsi le premier ton est *compair* avec le second; le troisième avec le quatrième, & ainsi de suite: chaque ton pair est *compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez *Tons de l'église*.) (J. J. Rousseau.)

COMPLAINTE, *f. f.* Espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme est ordinairement le récit d'une histoire lamentable

qu'on suppose fait par le personnage même, & c'est ce rapport, autant que sa qualité historique, qui distingue la *complainte* de la romance, presqu toujours consacrée à la fiction. Cette distinction ne sauroit cependant être très-rigoureuse, car souvent on les prend l'une pour l'autre. Le style de la *complainte* doit être simple & naïf, & son caractère musical doit être le même. C'est à ce genre sur-tout que conviennent les chants mineurs; ces chants montagnards qui nous viennent de la Provence, du Languedoc, & de tous les pays méridionaux de la France, dont les habitans, par une bizarrerie remarquable, ont le caractère si gai, l'ame si sensible, & l'expression musicale si mélancolique. (M. Framery.)

COMPLÈMENT d'un intervalle, est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave: ainsi la seconde & la septième, la tierce & la sixte, la quarte & la quinte sont *complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un intervalle, *complément* & *renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez *Intervalle*.) (J. J. Rousseau.)

COMPOSÉ, *adj.* Ce mot a trois sens en musique; deux par rapport aux intervalles, & un par rapport à la mesure.

I. Tout intervalle qui passe l'étendue de l'octave est un intervalle *composé*, parce qu'en retranchant l'octave on simplifie l'intervalle sans le changer. Ainsi la neuvième, la dixième, la douzième sont des intervalles *composés*; le premier, de la seconde & de l'octave; le deuxième, de la tierce & de l'octave; le troisième, de la quinte & de l'octave, &c.

II. Tout intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux intervalles, peut encore être considéré comme *composé*. Ainsi la quinte est *composée* de deux tierces, la tierce de deux secondes, la seconde majeure de deux semi-tons; mais le semi-ton n'est point *composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le clavier ni par notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un intervalle est dit *composé*.

III. On appelle *mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux chiffres. (Voyez *Mesure*.) (J. J. Rousseau.)

COMPOSÉ, *Intervalle composé*. Il n'y a aucun intervalle harmonique, c'est-à-dire, rationnel ou commensurable, c'est-à-dire, exprimé par deux nombres entiers, qui ne soit *composé*. Car prenant dans la première colonne de la table de la génération harmonique deux sons quelconques, leur intervalle sera *composé* de tous les intervalles représentés par les sons intermédiaires.

A l'égard des intervalles représentés par deux nombres qui ne diffèrent entr'eux que d'une unité; doublant ces deux nombres, & en prenant le terme moyen, on aura les deux intervalles composans. Exemple: soit l'intervalle *si ut* de quinze à seize, qui est égal à celui de 30 à 32. La moyenne arithmétique est 31. L'intervalle de 30 à 32 est donc composé des deux intervalles de 30 à 31 & de 31 à 32. De même le demi-ton mineur de 24 à 25 ou de 48 à 50, se divise harmoniquement en deux intervalles; l'un de 48 à 49; l'autre de 49 à 50. En général la suite des harmoniques d'un corps sonore forme (par les vibrations) une progression arithmétique infinie; 1, 2, 3, 4, 5, 6, ... dans laquelle chaque terme est moyen arithmétique entre ses deux termes adjacens: or, il n'y a aucun intervalle dont les termes ne se trouvent doublés. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne soit séparé à l'octave par un terme moyen. Donc il n'y a aucun intervalle qui ne soit divisé harmoniquement en deux moindres intervalles. Donc il n'y a aucun intervalle simple.

(M. l'Abbé Feytaud.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la musique nouvelle, selon les règles de l'art.

(J. J. Rousseau.)

COMPOSITEUR, *s. m.* Celui qui compose de la musique ou qui fait les règles de la composition. Voyez, au mot *composition*, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai compositeur. Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acqvis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du compositeur comme du poëte: si la nature en naissant ne l'a formé tel;

*S'il n'a reçu du ciel l'influence secrète,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est rétif.*

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bizarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne fait orner l'harmonie qu'à force de dissonances, de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le compositeur malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux & toujours agréables; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce & pare le chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'harmonie; Leo, Pergolèse, Haffé, Terradéglias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

(J. J. Rousseau.)

COMPOSITEUR. Aujourd'hui les compositeurs se contentent de savoir la routine de la composition & médiocrement les langues; mais est-ce tout ce qu'ils devraient posséder? Un compositeur n'aurait-il pas une expression beaucoup plus énergique, si, sachant la théorie de l'harmonie, il fait la raisonner, (qu'on me passe cette façon de parler) & non faire succéder un accord à un autre parce qu'on a toujours fait ainsi? Si le compositeur n'est pas bon déclamateur, comment notera-t-il une bonne déclamation? Et comment sa musique aura-t-elle de l'expression, si elle ne contient pas une bonne déclamation?

Le compositeur ne doit-il pas encore être versé dans la lecture des poëtes anciens & modernes? Comment sans cela pourroit-il connoître le caractère particulier de chacun de ceux qu'il fait parler? Comment pourra-t-il faire Achille, l'homme d'Horace,

Impiger, iracundus, inexorabilis, acer?

Saura-t-il, sans cette lecture, bien peindre Agamemnon, disputant dans un duo avec Achille au sujet d'Iphigénie? donner au premier une colère plus majestueuse, des retours de tendresse bientôt étouffés par l'imprudente fureur d'Achille? Non, il leur fera froidement chanter l'un après l'autre le même motif.

Le compositeur doit encore donner en général un ton plus noble, plus touchant au premier personnage de sa pièce, & il doit dégrader le ton à mesure que les sujets sont moins intéressans; & qu'on ne dise pas que cela ne se peut; un des bons opéra de Haffé, bien exécuté, fera sentir toutes ces nuances.

Voilà ce qu'un compositeur devrait être, si le goût des spectateurs & du théâtre lyrique en général n'étoit pas gâté; mais aujourd'hui il ne s'agit pas seulement de bien faire, mais encore de ramener le bon goût, & la vraie expression sur le théâtre; il faut qu'un compositeur soit de plus un vrai stoicien, & qu'il oppose une fermeté inébranlable aux clameurs des croque-sois & des acteurs médiocres, qui veulent sauver leur peu d'âme à l'aide d'un chant léger & gracieux, mais qui ne dit rien. (M. de Cassinon.)

COMPOSITION, *s. f.* C'est l'art d'inventer & d'écrire des chants, de les accompagner d'une harmonie convenable, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties.

La connoissance de l'harmonie & de ses règles est le fondement de la composition. Sans doute il faut savoir remplir des accords, prévenir, sauver des dissonances, trouver des basses fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires; mais avec les seules règles de l'har-

monie on n'est pas plus près de savoir la *composition*, qu'on ne l'est d'être un orateur avec celles de la grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien connoître la portée & le caractère des voix & des instrumens, les chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; sentir le caractère des différentes mesures, celui des différentes modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; savoir toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les fugues, les imitations, les sujets contrains, &c. Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *composition*; mais il faut trouver en soi-même la source des beaux chants, de la grande harmonie, les tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, & de se remplir de l'esprit du poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos musiciens ont donné le nom de paroles aux poëmes qu'ils mettent en chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne sont en effet, pour eux, que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les règles des accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'art en général. Tous nos artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *composition*.

Au reste, quoique les règles fondamentales du contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des parties; car à mesure qu'il y a plus de parties, la *composition* devient plus difficile, & les règles sont moins sévères. La *composition* à deux parties s'appelle *duo*, quand les deux parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entr'elles. Que si le sujet est dans une partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la première *récit* ou *solo*; & l'autre, *accompagnement* ou *basse-continue*, si c'est une basse. Il en est de même du *trio* ou de la *composition* à trois parties, du *quatuor*, du *quinque*, &c. (Voyez ces mots.)

On donne aussi le nom de *composition* aux pièces mêmes de musique faites dans les règles de la *composition*: c'est pourquoi les *duo*, *trio*, *quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *compositions*.

On compose ou pour les voix seulement, ou pour les instrumens, ou pour les instrumens & les voix. Le plain chant & les chansons sont les seules *compositions* qui ne soient que pour les voix; encore y joint on souvent quelque instrument pour les soutenir. Les *compositions* instrumentales sont pour un cœur d'orchestre, & alors elles s'appellent *symphonies*, *concerts*; ou pour quelque espèce

particulière d'instrument, & elles s'appellent *pièces sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *compositions* destinées pour les voix & pour les instrumens, elles se divisent communément en deux espèces principales; savoir musique latine ou musique d'église, & musique françoise. Les musiques destinées pour l'église, soit psaumes, hymnes, antiennes, répons, portent en général le nom de *mottets*. (Voyez *Mottet*.) La musique françoise se divise encore en musique de théâtre, comme nos opéras, & en musique de chambre, comme nos cantates ou cantatiles. (Voyez *Cantate*, *Opéra*.)

Généralement la *composition* latine passe pour demander plus de science & de règles, & la françoise plus de génie & de goût.

Dans une *composition*, l'auteur a pour sujet le son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'élève à la musique imitative & cherche à émouvoir ses auditeurs, par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux sons & des accords agréables; mais au second il doit considérer la musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'art, en faisant, de la musique, une langue plus éloquente que le discours même. (J. J. Rousseau.)

COMPOSITION. *f. f.* Nous ne donnerons point ici un traité complet de *composition*. Les règles diverses de cet art se trouvent répandues dans cet ouvrage, & nous ne ferions que répéter ce que nous avons développé davantage dans chaque article séparé. Mais nous croyons devoir tracer, en faveur de ceux qui voudroient apprendre la *composition*, le plan qui nous semble le plus favorable. Nous établirons la manière dont ils doivent classer leurs idées & l'ordre dans lequel il convient qu'ils lisent ce dictionnaire.

D'après ce que nous avons dit dans notre préface, nous ne parlerons de la basse fondamentale que pour simplifier la connoissance & l'énumération des accords. Nous ne suivrons point les règles de successions assignées à cette basse par Rameau; elles nous paroissent trop souvent fausses, sur-tout insuffisantes, & plus propres à donner une théorie vague de l'harmonie, qu'à conduire l'élève dans les sentiers de la pratique; c'est sur-tout de la pratique que nous voulons ici nous occuper; aussi éviterons-nous toute espèce de calcul. Ceux qui voudront approfondir les principes que nous allons exposer, en auront les moyens dans les différents articles de cet ouvrage.

Il est à présumer que celui qui veut apprendre la *composition*, sait déjà lire la musique & qu'il en connoît les premiers élémens. Cependant, parmi

ces élémens, il en est plusieurs qui, n'ayant pas une application directe & nécessaire à la simple lecture, ont pu ne pas se fixer dans sa mémoire : il est bon de les lui retracer.

1°. La musique est la science des sons. Il s'agit donc, 1°. de produire une suite de sons dans un ordre que l'oreille puisse approuver pour en former un chant, & c'est en quoi consiste la *mélodie*. Il appartient au génie & au goût de donner à ce chant plus ou moins de charme & d'expression : c'est une étude à part. Nous traiterons ici de la grammaire musicale, le reste en est la rhétorique.

2°. Il faut adapter à ces premiers sons d'autres sons qui, entendus en même temps, puissent aussi plaire à l'oreille : c'est ce qu'on appelle *harmonie*.

Puisque toute la musique est composée de sons successifs & simultanés, il faut donc commencer par bien connoître tous les sons qu'elle peut employer. On connoît déjà vulgairement les huit cordes (a), *ut re mi fa sol la si ut* ; mais il s'en faut bien qu'elles soient les seules qui puissent entrer dans une *composition* musicale. Pourquoi donc sont-elles regardées comme élémens, & pourquoi sont-elles rangées dans cet ordre ? C'est ce qu'on apprendra aux mots *octave* & *gamme*. On verra au mot *octave*, que tous les sons qui excèdent cette étendue ne peuvent être que la réplique de ceux qu'elle contient ; & au mot *gamme*, pourquoi de tous les sons compris dans l'octave, huit seulement, en comptant les deux extrêmes, ont servi à la former ; on y verra aussi les motifs qui ont déterminé à préférer cet arrangement à tout autre. On y apprendra ce que c'est que d'être dans un TON, & en combien de tons est une gamme. On y prendra connoissance des MODES, c'est-à-dire, des différentes manières dont une gamme peut être arrangée. On saura que moduler, est passer d'une gamme dans une autre, ou donner à la même gamme un ordre différent.

Après s'être familiarisé avec tous les sons, pris séparément, on les considérera dans leurs rapports respectifs : c'est ce qu'on appelle *intervalles*. (V. ce mot.) Les plus importans sont ceux des sons compris dans l'octave. Ainsi l'on saura quels différens intervalles peuvent séparer un son d'un autre, depuis le

(1) Voyez le mot *corde*. Un défaut qui appartient à toutes les méthodes, puisqu'il appartient à l'art lui-même chez toutes les nations, c'est celui de sa nomenclature. Presque aucun des termes employés en musique n'a de signification claire & précise. Plusieurs servent à exprimer la même idée, quoi qu'ils soient loin d'être synonymes. Plusieurs autres, au contraire, signifient à la fois des choses différentes & qui n'ont entr'elles presque aucun rapport. Nous-mêmes, pour obéir à l'usage, nous sommes obligés quelques fois de nous conformer à ces locutions vicieuses. Mais à l'article de chacun de ces mots, nous avons tâché de les analyser exactement, & au mot *corde*, en traitant de leur synonymie, nous avons essayé de ramener chacun d'eux à sa propre valeur.

semi-ton, le plus petit de tous, jusqu'à l'octave, regardée jusqu'ici comme le plus grand. Ces intervalles sont la seconde, la tierce, la quarte, &c. ; mais cette seconde, cette tierce peuvent être majeures ou mineures ; cette quarte peut être juste ou superflue, &c. Lisez donc les articles de chaque intervalle, savoir : ceux de *seconde*, de *tierce*, de *quarte*, de *quinte*, de *sixte* & de *septième*. Vous avez déjà vu ce ni d'*octave* : lisez aussi les mots *majeur* & *mineur*, *j-ste*, *superflu*, *diminué*. Voyez encore le mot *triton* ; c'est le nom qu'on donne à la quarte superflue ; & le mot *fausse-quinte*, nom donné à l'intervalle de quinte diminué d'un semi-ton.

En étudiant ainsi les intervalles, on aura dû remarquer que si les cordes *ut* & *re* forment ensemble une seconde, *re* & *ut* forment une septième. La septième & la seconde sont donc composées des mêmes sons. Il en est de même des autres intervalles ; savoir, de la tierce & la sixte, de la quarte & la quinte : c'est ce qu'on appelle *renversement*. Voyez ce mot.

Nous avons dit que les intervalles les plus importants étoient ceux qui renferme l'octave ; cependant il arrive quelquefois que ceux qui la surpassent, & qu'on appelle *intervalles composés*, ne peuvent pas être pris indifféremment pour leurs *simples*. Par exemple, on verra par la suite qu'il y a des loix pour la onzième, qui ne sont pas les mêmes que pour la quarte, quoique l'une soit l'octave de l'autre : il sera donc utile de s'accoutumer aussi avec les intervalles composés ; savoir la neuvième, octave de la seconde ; la dixième, octave de la tierce ; la onzième, octave de la quarte ; la douzième, octave de la quinte, &c.

Cette habitude des intervalles, que nous recommandons en général, est très-essentielle, parce que c'est leur différente nature qui les rend consonnans ou dissonans, & que c'est le mélange régulier des consonnances & des dissonances qui constitue l'harmonie.

Le grand avantage de la basse fondamentale est de classer clairement & de réduire à un très-petit nombre tous les accords consonnans & dissonans. Pour faire connoître cette basse, il faut expliquer à nos lecteurs un phénomène qui paroît avoir servi de fondement à l'harmonie, & sur lequel on trouvera de plus grands détails au mot *basse-fondamentale*.

Tout son harmonique fait entendre avec lui, 1°. l'octave de ce même son ; 2°. la douzième ; 3°. la dix-septième majeure ; c'est-à-dire, en ramenant au simple ces intervalles composés, son octave, sa quinte & sa tierce majeure. Ainsi, en nommant *ut* le son supposé, vous entendrez en même temps un autre *ut*, un *sol* & un *mi*. Cette réunion de quatre sons, en comptant l'octave pour un son différent, est ce qu'on appelle un accord parfait. Cet accord est *consonnant*, suivant la valeur propre du mot, parce que tous les sons qui le composent

sonnent ensemble. Tout autre son, ajouté à ceux-là, seroit *dissonant*, c'est-à-dire, sonneroit *double*, sonneroit à part.

Si, au lieu de suivre cet ordre donné par la nature *ut ut sol mi*, vous déranger les cordes supérieures, comme *ut sol mi ut*, ou *ut mi sol ut*, &c. pourvu que l'*ut*, qui engendre les autres sons, reste toujours au grave, vous n'avez rien changé à l'accord parfait. (Voyez ce mot.) Mais si vous avez mis au grave les cordes *sol* ou *mi*, votre accord est toujours consonnant, puisqu'il est également composé de sons qui résonnent ensemble, mais ce n'est plus un accord parfait, parce que le générateur se trouve plus aigu que les sons produits; au lieu que, dans la nature, les sons produits sont toujours plus aigus que le générateur.

C'est ce générateur qu'on appelle basse-fondamentale; c'est le plus grave des sons d'un accord dont les autres forment avec lui une tierce & une quinte.

L'accord parfait, donné par la nature, est donc composé d'une tierce majeure & d'une quinte, ou, si l'on veut, de deux tierces, dont l'une est majeure, *ut mi*, & l'autre mineure, *mi sol*. On a imaginé, par analogie, une autre espèce d'accord parfait, dont la première tierce est mineure, & la seconde majeure. Ainsi: soit supposée la corde *re*, à laquelle vous voulez donner un accord parfait sans sortir de la gamme d'*ut*, il ne peut avoir sa première tierce majeure, puisque ce seroit un *fa* #, lequel n'est point de la gamme d'*ut*. Vous lui laissez donc ce *fa* naturel: sa première tierce est mineure, sa seconde majeure, & c'est un accord parfait mineur.

Que cet accord ait l'origine que nous lui donnons ici, ou qu'on lui en trouve une autre, il n'en est pas moins vrai qu'on le pratique avec succès, & qu'il a des beautés qui lui sont propres, quoiqu'il soit moins consonnant que l'accord parfait majeur.

Sa basse fondamentale se reconnoît de même, quelque ordre qu'on donne aux cordes qui le composent; le son avec lequel les autres peuvent former une tierce & une quinte en fera toujours le son fondamental, quoiqu'il n'en soit pas véritablement le générateur. Ainsi soient les notes *mi ut la*, dont vous voulez trouver la basse, ce ne peut être le *mi*, dont l'*ut* est la sixte, & le *la* la quarte: ce ne peut être *ut* dont le *la* seroit la sixte; c'est donc le *la* dont l'*ut* est la tierce mineure, & le *mi* la quinte. Voyez les mots *Accord*, *Renversement*, *Face*, pour favoir les noms que portent ces deux espèces d'accords parfaits, lorsqu'ils ont un autre ordre que le direct.

L'accord parfait est ce qui constitue le ton: Aussi la première note qui le porte est nommée en France *tonique*; & ce nom est adopté maintenant assez généralement. Il a de plus la propriété de présenter à l'oreille un repos qui ne lui laisse plus rien à désirer. C'est donc par cet accord qu'il faut commen-

cer toute pièce de musique, & qu'il faut la finir en le pratiquant sur la même tonique. Mais on sent que si une pièce de musique étoit toute composée d'accords parfaits, l'oreille, reposée à chaque instant, ne désireroit jamais d'avancer: chacun des sons paroîtroit isolé, ne se lieroit point avec les autres, & il ne formeroit pas plus un chant, qu'une série de mots sans suite ne formeroit un discours. A la vérité, en employant le renversement, & faisant succéder à propos les accords mineurs moins consonnans, aux majeurs qui le sont davantage, on viendroit à bout de plaire à l'oreille. Telle étoit l'harmonie au tems de son invention; & l'on fait encore aujourd'hui quelques morceaux composés des seules consonnances. Mais il est certain que la dissonance, par son aspérité, a plus énergiquement la propriété de faire désirer l'accord suivant, & que la phrase musicale en a plus de liaison.

Il s'agit maintenant de trouver quelle sera la corde ajoutée à l'accord parfait pour le rendre dissonant. Cet accord lui-même nous en offre le modèle: il est composé de deux tierces, ajoutons-en une troisième en-dessus ou en-dessous, & elle sera nécessairement dissonante. Ainsi, à l'accord parfait *ut mi sol* ajoutons une tierce en-dessus *si*, ou une en-dessous *la*, & nous aurons le nouvel accord *ut mi sol si*, ou *la ut mi sol* qu'on appelle de septième, parce que cet intervalle se trouve entre les deux cordes extrêmes *ut si* ou *la sol*.

On peut donner cet accord à toutes les notes de la gamme, *ut mi sol si*; *re fa la ut*; *mi sol si re*; *fa la ut mi*; *sol si re fa*; *la ut mi sol*; & *si re fa la*. Il en est de même pour la gamme mineure. Ces accords se renversent aussi. Voyez aux mots *Accord*, *Renversement*, *Septième*, les nouveaux noms qu'ils reçoivent en changeant de face, tant en majeur qu'en mineur.

Observons que si l'oreille inquiétée par la dissonance, en desire davantage le repos de l'accord suivant, elle exige aussi que cette dissonance se sauve par le plus court chemin possible; (Voyez *Sauver*.) & c'est ordinairement en descendant d'un *semi-ton*. Le *semi-ton* a la propriété de faire désirer la note voisine, soit en montant, soit en descendant; aussi les plus douces des septièmes que nous venons de voir sont celles qui peuvent être suivies d'un *semi-ton*, telles que *re fa la ut*, dont l'*ut* septième peut descendre sur le *semi-ton si* & *sol si re fa*, dont le *fa* descend sur un *mi*. La plus douce, ou plutôt la plus caractérisée de ces deux-là, est *sol si re fa*, en ce qu'elle contient les deux *semi-tons* de l'octave; favoir, *fa*, descendant sur le *mi*, & *si*, montant sur l'*ut*.

Si la mélodie, qui comprend les parties supérieures, aime à marcher par degrés conjoints, par les plus petits intervalles possibles, l'harmonie représentée par la basse fondamentale aime à procéder par quintes: c'est sa marche la plus naturelle.

On a vu que les cordes de la gamme sont formées d'une suite de quintes; que les dièzes sont nés d'une progression de quintes en montant, & les bémols d'une autre en descendant. On a vu que le corps sonore, après son octave, fait entendre sa quinte; il est donc naturel que la basse suive le même ordre dans ses mouvemens. Or, le premier mouvement qu'elle puisse faire pour changer d'harmonie, est celui de quinte.

Ce mouvement de quinte, le plus parfait de tous, est aussi le plus propre à faire sentir le repos, la conclusion d'une phrase, d'un discours musical. Lorsque la corde qui va descendre ainsi de quinte sur une autre porte une tierce majeure, celle sur laquelle vous descendez est regardée comme tonique, si vous lui donnez l'accord parfait. Donc, lorsque vous voulez terminer un morceau de musique, vous êtes obligé non-seulement de faire entendre la première note du ton que vous avez établi, mais de la faire précéder de la cinquième note de ce même ton, portant tierce majeure: c'est ce qu'on appelle une cadence parfaite.

Nous parlerons des différentes sortes de cadences, lorsque nous en aurons besoin; mais il est tems d'appliquer ces règles à des exemples, pour qu'elles s'impriment mieux dans la mémoire. Nous les avons exposées longuement, parce qu'elles contiennent les élémens de la composition, & que toutes les autres découlent de celles-là. S'il en est qui aient échappé à l'attention du lecteur, les exemples suivans suffiront pour les lui rappeler.

Composer, c'est trouver à la fois une basse qui porte l'harmonie, & un chant qui résulte des diverses combinaisons de cette harmonie. Comme l'élève ne fait pas encore faire une basse, nous lui en fournissons une sur laquelle il s'agira de trouver l'un des chants qui peuvent en être le produit; il apprendra ensuite à faire une basse sur un chant donné; & ces divers exercices le conduiront à créer un chant avec sa basse en même tems.

Soit proposée pour exemple la basse suivante, composée des six premières cordes de l'échelle:

Ut re mi fa sol la sol ut.

Il s'agit de trouver un chant qui puisse former sur cette basse une harmonie régulière.

Ce chant peut être accompagné par des consonnances ou des dissonances. Qu'est-ce qu'une consonnance? C'est un des sons qui constituent un accord parfait, direct ou renversé; savoir: 1°. l'octave; 2°. la tierce, ou son renversement qui est la sixte; & 3°. la quinte. Voyez au mot *Quarte* l'examen de cette question, si la quarte est une dissonance, comme on l'enseigne dans les écoles italiennes, ou si elle est toujours consonnante, comme le prétendent les François. Sans décider ici ce problème, comme nous n'écrivons encore qu'à deux

parties, & que la quarte ne sauroit être employée sans quelques précautions, nous ne la comprendrons pas au nombre des consonnances.

Il y a deux espèces de consonnances; celles qu'on appelle parfaites, parce qu'elles ne peuvent être altérées, savoir, l'octave & la quinte; & deux imparfaites, parce qu'elles peuvent souffrir quelque altération, comme la tierce & la sixte qui peuvent être majeures ou mineures.

Qu'est-ce qu'une dissonance? C'est tout intervalle qui n'entre point dans l'accord parfait, direct ou renversé; ainsi c'est la seconde majeure ou mineure, la quarte superflue, autrement appelée *tutor*; la fausse-quinte, la sixte superflue, & toutes les espèces de septièmes. (Voyez tous ces mots.)

Parmi les intervalles qui excèdent l'octave, il y en a aussi de dissonans, qu'il ne faut pas regarder comme des renversemens de l'intervalle simple, parce qu'ils ont des loix à part; tels sont la neuvième & la onzième; nous en parlerons lorsqu'il sera tems de les employer: mais commençons par ne nous servir que d'accords consonnans; en évitant deux consonnances parfaites par mouvement semblable, si ce n'est dans une cadence finale en terminant une composition; par cette raison, il n'est pas permis de faire deux quintes ni deux octaves de suite par mouvement semblable. Cherchez aussi au mot *Mouvement*, ce que c'est que le mouvement semblable, & combien il y a d'espèces de mouvemens.

Pour faire maintenant un chant sur la basse proposée, il suffit de se rappeler les observations suivantes: 1°. que le premier *ut*, étant tonique, ne peut porter en commençant qu'un des sons de l'accord parfait direct; savoir, la tierce, la quinte ou l'octave.

2°. Que chacune des autres cordes, jusqu'à la pénultième, peut porter une consonnance parfaite ou imparfaite, pourvu que vous n'en fassiez pas deux parfaites de suite, par mouvement semblable.

3°. Que les notes de votre dessus se succèdent; autant qu'il est possible, par degrés conjoints. (V. ce mot.) Dans le chant proprement dit, les intervalles disjoints sont très en usage; mais c'est moins de chant que d'harmonie que nous nous occupons ici, & l'harmonie exige presque toujours cette liaison. Toute note doit trouver à un degré au-dessus ou au-dessous d'elle, ou sur le même degré, celle qui doit lui succéder.

4°. Que la pénultième corde, qui se trouve la cinquième du ton, allant joindre la tonique par mouvement de quinte, est fondamentale, & doit porter un accord direct dont la tierce soit majeure, pour annoncer la conclusion de la phrase, le repos, & former une cadence parfaite.

Quand nous disons qu'il faut que la tierce soit majeure, ce n'est pas qu'à deux parties on soit obligé d'employer cette tierce; mais si elle paroît,

il faut qu'elle soit majeure ; parce qu'alors elle ne forme qu'un semi-ton avec la tonique , & c'est la propriété du semi-ton de faire pressentir l'accord suivant. Cette tierce majeure de la cinquième note du ton porte , pour cette raison , le nom de *note sensible* ; (voyez *Sensible* .) & la cinquième du ton devant toujours précéder la tonique , dans le cas de cadence parfaite & de repos , s'appelle *dominante* . (Voyez ce mot .)

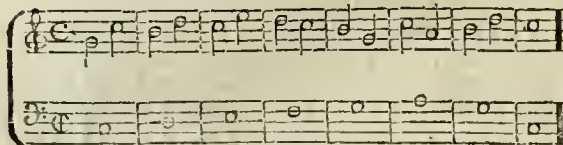
5°. Le dernier *ut* qui termine la phrase , doit , comme le premier , porter l'accord parfait.

Faisons maintenant la même opération sur une échelle mineure.

La si ut re mi fa mi la.

Les règles sont les mêmes que pour le mode majeur. On observera seulement les loix de la gamme mineure ; savoir : que si la sixième & la septième peuvent être mineures en descendant , elles doivent être majeures en montant ; & nous ajouterons que si l'on fait entendre la tierce sur la pénultième *mi* , qui est la dominante , il faut , comme en majeur , que cette tierce soit majeure , & monte sur la tonique , attendu qu'elle en est la sensible . (Voyez les mots *Mineur* & *Mode* .)

Il est bon que l'élève s'exerce sur cette même basse , & cherche à en tirer toutes les combinaisons possibles. Il peut alors abandonner la marche diatonique que nous lui avons prescrite d'abord , & chercher un chant plus satisfaisant pour l'oreille. Il peut même faire plusieurs notes sur chacune de celles de la basse , pourvu qu'elles soient toutes dans l'harmonie , comme dans l'exemple suivant :



Cette espèce de *composition* s'appelle *contre-point composé*. C'est du *contre-point simple* quand on fait note pour note . (Voyez ces mots .) Ces combinaisons vont devenir encore plus nombreuses , quand nous y admettrons la dissonance.

Nous avons dit combien il y a de dissonances , & nous en avons déterminé les espèces : il nous reste à parler des précautions à prendre pour les employer. Elles consistent dans leur préparation & leur résolution . (Voyez *Préparer* & *Sauver* .)

La dissonance étant un son étranger à l'accord parfait , le seul qui puisse satisfaire complètement l'oreille , la blesseroit , si elle se faisoit entendre en même tems , je veux dire , si le même mouvement apportoit à l'oreille deux sons nouveaux , dont l'un seroit dissonant. On y remédie , en faisant enforte

que l'un de ces deux sons soit entendu avant l'autre. Ne frappant pas à la fois , ils en sont beaucoup plus doux. C'est là tout le secret de la préparation ; & ce seul précepte tient lieu d'un fatras de règles qui remplissent tant de pages dans les traités de *composition* , & que la meilleure mémoire , sans le secours d'un long usage , ne sauroit jamais retenir.

La règle pour sauver la dissonance est moins simple ; cependant elle se réduit à un petit nombre d'observations. Dans le dénombrement que nous en avons donné , on a pu remarquer qu'il y en a de deux espèces : 1°. les intervalles qui contiennent un semi-ton à chacune de leurs extrémités , comme la fausse - quinte , le triton , la sixte superflue ; & 2°. ceux qui sont formés de deux degrés conjoints , comme la septième , & la seconde qui n'en est que le renversement. La septième diminuée est en même tems des deux espèces.

L'oreille indique elle-même la manière de sauver la première espèce de dissonance ; car le semi-ton , par sa nature , tend à rejoindre la corde la plus voisine , tant en montant qu'en descendant. Il en résulte cette règle générale : que *la dissonance doit toujours se sauver par le chemin le plus court*. Sa résolution est parfaite , si les deux semi-tons suivent leur destination ; elle l'est moins , mais elle est bonne encore , si elle n'est opérée que par l'un des deux semi-tons. Ainsi la fausse quinte *si fa* sera parfaitement sauvée , si l'accord suivant offre un *ut* sur lequel le *si* puisse monter , & un *mi* sur lequel le *fa* puisse descendre. Voyez aux mots *Sauver* , *Résolution* , les moyens de sauver cette dissonance d'une manière moins parfaite.

La seconde espèce de dissonances est , comme nous l'avons dit , composée de deux degrés conjoints. Remarquez qu'on appelle ainsi deux notes qui , en parcourant l'échelle entière , se nomment immédiatement l'une après l'autre. Ainsi *ut* & *si* sont conjoints , quoique distans d'une septième : *sol* & *la* le sont aussi , quoiqu'il puisse exister entre eux un intervalle de neuvième & plus. Nous avons dit que deux degrés conjoints étoient le produit d'une septième : ils pourroient l'être aussi d'une neuvième. Et comme ces deux accords se traitent différemment , il faut savoir les distinguer. On l'apprendra au mot *Neuvième*.

Si les deux notes conjoints sont le produit d'une septième , c'est la plus grave dans l'ordre diatonique qui est la dissonance , & elle doit se sauver , suivant la règle générale que nous avons donnée , par le chemin le plus court.

La résolution est parfaite si la septième descend d'un semi-ton ; elle l'est moins , si elle reste en place , par la raison exposée plus haut.

Il y a un seul cas d'exception à cette règle ; c'est lorsque la septième est majeure , c'est-à-dire , lorsque sa note aiguë n'est séparée de l'octave que par un semi-ton. Elle tend naturellement à monter , &

pendant l'usage la fait ordinairement descendre. Telles sont les deux septièmes que l'on peut faire sur la première & sur la quatrième note du ton : *ut si* & *fa mi*. On en trouvera les raisons aux mots *Semi-ton*, *Septième majeure*.

Si la septième est telle qu'elle ait un égal chemin à faire en montant ou en descendant, comme *mi re*, *la sol*, l'oreille lui impose de descendre, comme son mouvement le plus naturel. La dissonance est une espèce de fardeau que l'oreille ne peut supporter long-tems; elle est plus portée à le laisser tomber qu'à l'élever encore. En général, les marches en descendant ont plus de douceur que les marches en montant.

Les septièmes se sauveront donc ordinairement en descendant, & quelquefois en restant en place.

Il nous reste à parler d'une autre espèce d'accords dissonans qui ne sont pas constitutionnels comme ceux de septième; ce sont ceux de suspension. Nous comprenons dans ce nombre ceux que les sectateurs de Rameau appellent de supposition. Ces accords tiennent une grande place dans le système de la basse fondamentale; comme ils y sont présentés d'une manière assez compliquée, ils exigent beaucoup d'attention. Nous n'en demandons pour eux qu'une fort légère. On verra aux mots *Accord*, *Suspension*, *Supposition*, sous quel point de vue beaucoup plus simple nous croyons devoir les considérer.

En passant d'un tems foible à un tems fort, (*V. ces mots.*) il arrive souvent que, pour la grace du chant, pour un effet d'harmonie, pour retarder le repos de l'oreille, les parties supérieures conservent une ou plusieurs notes de l'accord précédent sur la note de basse qui doit en porter un nouveau. Ces notes peuvent être ou n'être pas dissonantes avec la basse du nouvel accord: lorsqu'elles le sont, il faut qu'elles descendent d'un degré, à moins que cette dissonance n'ait le caractère de note sensible, c'est-à-dire, ne soit le semi-ton de l'octave qui annonce la tonique; dans ce cas elle suit son chemin accoutumé.

Exemple. Dans cette marche de basse, *sol ut*, si vous donnez à chaque corde son accord complet, vous aurez sur la première *sol si re fa*, & sur la seconde *ut mi sol*. Avant de faire entendre *mi sol* sur cet *ut* de la basse, vous pouvez conserver le *fa* de l'accord précédent: il sera la onzième de cet *ut*, octave de la quarte; (& c'est sur-tout dans ce cas que la quarte est dissonante) il doit descendre sur le *mi*. Vous pouvez conserver le *re* qui sera neuvième avec l'*ut*, & qui descend ordinairement. Vous pouvez conserver le *si*, mais il ne descendra point, quoique septième d'*ut*, parce qu'il en est la sensible, & qu'il l'annonce comme tonique. D'ailleurs, ce n'est pas une véritable septième constitutionnelle; ce n'est qu'un accord suspendu sur la basse d'un autre accord.

Mais, dans cet accord *sol si re fa*, le *fa* doit descendre sur un *mi*, quand même il n'auroit pas été suspendu, parce qu'il est septième sensible, septième de la dominante *sol*. Le *si* devoit monter sur l'*ut* dont il est la sensible; le *sol* devoit rester en place pour former la liaison; (*V. Liaison.*) le *re* avoit le choix de descendre ou de monter; la suspension n'a donc rien changé à la marche de l'accord. Traitez donc les cordes de l'accord suspendu comme vous les traiteriez hors le cas de suspension.

Cependant il est plus ordinaire de faire descendre toutes les notes du premier accord, qui sont dissonance avec la basse du second. L'oreille exercée par l'usage, fera sentir les cas où cette loi peut être transgressée.

Comme il peut y avoir suspension toutes les fois qu'on passe d'un accord à l'autre, & comme les notes suspendues sont autant de dissonances différentes que le second accord peut avoir de notes de basse différentes, on sent le grand nombre de combinaisons qui en résultent; & en vérité il seroit bien inutile de se les mettre toutes dans la tête, puisque toute note suspendue doit descendre, dès qu'elle est dissonante, pourvu que ce ne soit pas une sensible annonçant la tonique, comme nous l'avons dit.

Ainsi, dans cette marche de basse *mi fa*, si le *mi* a porté dans les parties supérieures un *mi* à l'octave, & que vous le suspendiez sur le *fa*, c'est une septième; elle descendra sur un *re*. Si le *mi* a porté un *sol*, c'est une neuvième; elle descendra sur l'octave. S'il a porté un *si*, c'est une onzième; elle descendra sur un *la*. S'il a porté un *ut*, il restera en place; car l'*ut* sur le *fa* dont il est la quarte, ne fait pas une dissonance.

Ne vous inquiétez donc point de ce que c'est qu'une neuvième majeure ou mineure, qu'une neuvième & septième, qu'une neuvième & quarte, &c. ni sur quel intervalle toutes ces dissonances doivent se sauver: ce que nous venons d'en dire est suffisant, & vous épargne peut-être trois mois de fatigue & d'ennui.

Nous observerons seulement que la note suspendue doit être préparée par une note au moins de même valeur; c'est-à-dire, que si elle est suspendue pendant la durée d'une blanche, elle doit avoir eu au moins la même durée dans l'accord précédent. Vous concevez aussi que la basse du second accord doit avoir une durée double, dont une partie porte la suspension, & l'autre porte l'accord véritable & attendu par l'oreille. Exemple:

Le *sol* & le *mi* formant l'accord parfait sur l'*ut* de la première mesure, conservés sur le *re* de la seconde, font une quarte & une neuvième. Ces deux dissonances, préparées par une blanche & suspendues la valeur d'une noire, forment naturellement, en descendant, l'octave & la tierce du *re* suivant: même chose de la seconde à la troisième mesure. De la troisième à la quatrième, l'*ut* conservé ne fait point dissonance avec le *fa*; mais le *mi* prolongé fait une septième qui descend sur un *re*.

Remarquez que ce *re* ne fait pas non plus dissonance avec le *fa* de la basse; mais il en fait une avec l'*ut* des parties supérieures. C'est le renversement de la septième *re fa la ut*, qui se fauve en restant en place, tandis que le *re* fait un mouvement. La septième, pratiquée sur la seconde note du ton, se fauve souvent ainsi.

De la quatrième à la cinquième mesure, le *fa* prolongé fait septième avec *sol*, & se fauve en descendant; l'*ut* fait quarte avec ce même *sol*, & se fauve de la même manière. On voit que cette espèce d'accords ne doit nullement embarrasser, puis-

qu'ils sont préparés naturellement, & que la manière de les fauver est uniforme.

On peut maintenant s'exercer sur différentes basses, & y faire du contre-point entremêlé de consonances & des différentes espèces de dissonances.

Jusqu'ici nous n'avons employé que les cordes vraiment harmoniques; mais pour donner au chant plus de grace & de variété, on introduit souvent des notes intermédiaires, tant dans la basse que dans les dessus. C'est ce que nous appelons *notes de goût*. Les Italiens les appellent *notes fausses*.

Pourvu que chaque tems frappe une harmonie correcte, l'oreille néglige les notes dont la valeur est moindre que d'un tems. Ainsi, dans la mesure à deux tems, toute blanche doit être harmonique; mais de deux noires qui équivalent à cette durée, l'une peut très-bien ne pas l'être; il suffit que l'autre le soit, & qu'elles se succèdent par degrés conjoints. Il en est de même des croches. On observe seulement que la basse & le dessus ne doivent pas alors se monvoir en même temps, car les mouvemens doivent toujours être harmoniques.

Exemple :

Autre,

On voit par ces exemples; que les seules dissonances harmoniques ont besoin d'être préparées & fauvées; les intermédiaires ne sont point d'impression sur l'oreille.

L'élève est maintenant en état de former toutes les espèces de contre-point sur une basse donnée. (Voyez *Imitation*, *Contre-point*, & ses différentes espèces.)

Après s'être bien exercé à écrire à deux parties, on peut s'essayer à composer à trois, à quatre, & même plus. Les règles sont à-peu-près les mêmes. Il suffit de faire les observations suivantes.

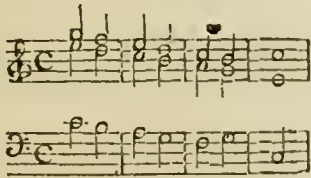
1°. Quand on ne fait que de l'harmonie sans dessein déterminé, on n'a besoin que de connoître les accords & leurs renversemens; de préparer les

dissonances qui ont besoin de l'être; de les fauver en descendant d'un degré, soit qu'elles se trouvent entre la basse & les parties supérieures, soit qu'elles soient dans les parties même, comme dans l'exemple suivant :

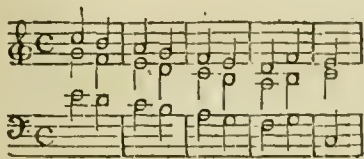
* Il y a entre les parties une seconde qui se fauve en restant en place, pour descendre le tems suivant.

2°. Quand on compose un chant, c'est presque comme si on écrivoit à deux parties, puisqu'on exige entre le chant principal & la basse autant de régularité. L'oreille est moins difficile pour les parties intermédiaires.

3°. C'est sur-tout à plusieurs parties que la règle des mouvemens doit être suivie. (Relisez l'article *Mouvement*.) Vous ne pouvez faire marcher trois parties à la fois par mouvement semblable ; car, comme ce mouvement n'admet que la tierce & la sixte, si deux parties étoient en tierce, & la troisième en sixte, il y en auroit deux en quarte ou en quinte.



Cette marche ne seroit pas supportable. On permet cependant une suite de sixtes accompagnées de la quarte, parce que cette quarte n'est faite que par une partie intermédiaire ; encore ce passage est-il un peu dur, sur-tout en montant. On ne le souffriroit pas entre la basse & une partie. Exemple :



On est plus à l'aïse en employant les mouvemens oblique & contraire.

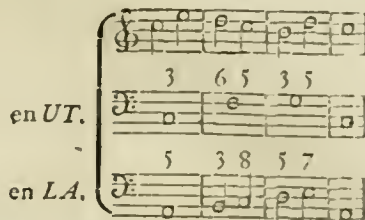
4°. Nous avons dit que l'oreille étoit moins délicate dans les parties intermédiaires qu'entre la basse & le chant ; en effet, lorsque vous lui faites desirer deux choses à la fois, il suffit de la satisfaire sur une seule dans la partie principale. Ainsi, que vous ayez deux dissonances à sauver, & que vous n'en sauviez qu'une dans le chant, l'oreille s'en contente ; que vous ayez en même temps une dissonance à sauver, & une réplique à faire entendre dans une imitation, vous pouvez négliger ou la dissonance, ou l'imitation parfaite de la réplique. Mais il ne faut pas abuser de ces facilités.

5°. Il ne faut pas doubler les cordes principales d'un accord, c'est-à-dire, celles qui ont une marche déterminée, parce qu'obligées de faire toutes deux le même chemin, vous produiriez des octaves ou des unissons, qui ne sont pas reçus en harmonie. Si pourtant vous y étiez obligé par quelque imitation ou pour la grace du chant, donnez alors à la corde doublée dans les parties intermédiaires une

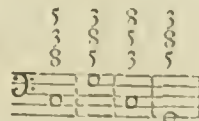
marche différente de celle qui lui est prescrite. Evitez aussi les octaves entre la partie principale & la basse, si ce n'est en commençant & en finissant. Elles sont moins harmoniques en général ; elles se font moins distinguer que les autres consonnances.

L'élève n'a encore travaillé que sur des basses données ; il est tems qu'il apprenne à en faire à son tour.

Comme c'est la basse qui porte l'harmonie, elle est soumise à des règles, à une marche particulière. 1°. C'est elle qui détermine la gamme où l'on est ; par exemple, la phrase de chant suivante peut appartenir à plusieurs gammes : c'est la basse qu'on lui donne qui en décide.

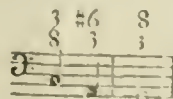


2°. C'est encore la basse qui divise les phrases musicales. Elle est à la mélodie ce que la ponctuation est au discours. C'est par le moyen des cadences que se fait cette division. Voyez l'article *cadence* où ses différentes espèces sont plus développées qu'elles ne peuvent l'être ici. Nous nous contenterons de dire qu'il y en a de deux sortes. 1°. La cadence parfaite, lorsque la basse descend de quinte, soit que la première corde porte ou ne porte pas de dissonance, pourvu qu'elle contienne la note sensible du ton que vous annoncez. Cette cadence forme un repos complet, & sert à terminer toute phrase musicale. 2°. La cadence imparfaite se peut faire de plusieurs façons : 1°. en allant d'une tonique faire un repos sur une autre tonique par un mouvement de quinte en montant ou de quarte en descendant. Exemple :



2°. ou lorsque la sixième d'une gamme devenant seconde d'une autre gamme, descend d'un degré sur la nouvelle tonique pour y former un repos.

Exemple :



On voit que cette cadence n'est qu'un renversement de la cadence parfaite ; ainsi toutes les fois

qu'on va d'une des notes de l'accord de la dominante sur l'une de celles de l'accord de tonique pour s'y reposer, on fait une cadence; mais elle n'est parfaite que par le mouvement fondamental de quinte.

La cadence parfaite s'appelle rompue, lorsque la dominante, au lieu de descendre de quinte, monte d'un degré par un mouvement fondamental ou renversé.

Nous appelons mouvement fondamental, celui où les deux notes portent un accord direct, soit parfait, soit de septième; & renversé, celui où l'une des deux notes ou toutes les deux portent des accords renversés. Exemple :

fondament. renversé.

On donne le nom de cadence interrompue à celle où la seconde note, au lieu de ne porter que des consonnances pour former un repos, y joint des dissonances. Mais dans ce cas, c'est le repos qui est interrompu, la cadence n'en existe pas moins. Exemple :

cad. interromp. parf.

Nous avons dit que la cadence parfaite completait le sens musical; elle fait l'effet du point grammatical. La cadence imparfaite le suspend, comme le point & la virgule; la cadence rompue est une espèce de surprise d'harmonie qu'on pratique pour étonner l'oreille, & lui présenter une nouvelle idée qu'elle n'attendoit pas. On interromp la cadence aussi pour étonner l'oreille qui comptoit sur un sens fini, mais avec le dessein de prolonger la même idée. La pratique apprendra à placer ces diverses cadences à propos.

Il faut maintenant s'exercer à faire des basses sur un chant donné. Prenons encore la gamme pour exemple, mais prenons-la entière.

On voit que cette gamme contient deux semitons; *mi fa* & *si ut*. Le *mi* & le *si* peuvent être également traités comme sensibles, & alors vous feriez deux cadences parfaites; l'une sur le *fa* & l'autre sur l'*ut*.

Vous savez déjà que la première note, ainsi que la dernière, doivent porter l'accord parfait; & puisqu'il est la basse qui détermine le ton, il faut faire entendre la tonique à ces deux places & non un accord renversé.

Après avoir fait, note pour note, sous cette gamme, les différentes basses qu'elle peut admettre, vous pourrez essayer de la varier, c'est-à-dire, de faire deux ou plus de notes sous chacune de celles du dessus. Exemple :

Autre,

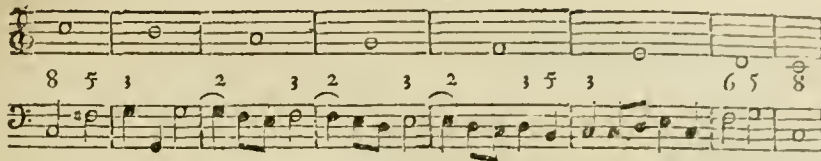
Remarquez que, quoique sous une seule note du dessus, vous en mettiez plusieurs différentes à la basse, quand vous ne faites que parcourir les cordes d'un même accord, comme aux mesures A B C, vous ne changez point l'harmonie, mais vous la variez par ses divers renversemens.

Observez encore que vous ne pouvez faire chanter ainsi la basse, que lorsque l'extrême simplicité du chant le permet, comme dans l'exemple précédent. Vous ne produiriez que de la confusion si vous faisiez mouvoir également les deux parties. Or, comme c'est ordinairement dans la partie supérieure qu'on place le chant, il en résulte que le caractère particulier de la basse est d'être fort simple. On disoit autrefois qu'il falloit qu'une basse fût chantante. Si l'on entendoit par-là qu'elle devoit faire beaucoup de mouvemens mélodiques, on diroit une absurdité.

Après avoir fait cette gamme en montant, il faut la faire en descendant, & observer que si d'abord la gamme d'*ut* a fait sentir *fa* & *ut* comme toniques, elle donne le même caractère à *sol* & *ut* en descendant; car le *si* qui descend sur le *la* n'est point du

du ton d'*ut*, puisqu'il n'en est pas la sensible; il est donc la tierce de *sol*. Le *mi* qui descend sur le *re* dans le second tétracorde, (*Voyez ce mot.*) n'est pas non plus du ton de *fa*, comme il étoit en montant; il est la tierce de la tonique *ut*.

Exemple :



Ce que nous venons de dire nous conduit à la connoissance des changemens de mode & de gamme, nécessaire à posséder pour bien faire une basse, puisque c'est la basse seule, ainsi que nous l'avons dit, qui détermine la gamme où l'on est.

On a vu, dans la formation de l'échelle, que chaque tétracorde, en montant & en descendant, est dans un ton différent. Celui qui donne son nom à la gamme en est le ton principal, mais il a beaucoup d'analogie avec les autres; vous pouvez donc vous arrêter sur chacun d'eux, & en parcourant sa gamme, le faire devenir ton principal à son tour. Cela est même nécessaire dans une composition d'une certaine étendue, sans quoi sa monotonie exciteroit bientôt l'ennui.

Ainsi la gamme d'*ut* majeur vous offre les tons de *fa* & de *sol*. La gamme d'*ut* mineur vous offre ceux de *mi b*, &, par analogie, de *sol*. Ce sont donc là les premières gammes auxquelles vous devez passer en quittant celle d'*ut*.

En majeur c'est dans la gamme de *sol*, c'est-à-dire, dans celle de la dominante, que vous devez moduler la première. (*Voyez Moduler.*) Car si vous vous arrêtiez d'abord à celle de *fa*, l'oreille confondroit trop facilement le caractère de tonique que portoit l'*ut* avec celui de dominante que vous lui donneriez pour passer en *fa*; de manière que l'impression du ton principal seroit entièrement effacée; au lieu qu'en modulant en *sol*, vous faites entendre une nouvelle dominante; savoir, le *re* qui prend la tierce majeure, & l'*ut* conserve encore en quelque sorte le caractère de tonique en devenant quatrième de la gamme de *sol*. On ne peut donc passer en *fa*, que lorsque la gamme principale a été bien établie par les cordes de la tonique & celles de *fa* dominante. On peut cependant toucher en passant cette modulation, mais il ne conviendrait pas de s'y arrêter.

Dans le mode mineur, il n'y a pas le même inconvénient. Quoiqu'il y ait une grande analogie entre la gamme mineure d'*ut* & la gamme majeure de *mi b*, vous n'avez pas à craindre de laisser perdre l'impression première, parce que l'*ut* n'est point dominante de *mi b*, & que comme tonique il porte un caractère très-distinct.

Musique. Tome I.

D'*ut* mineur on peut aussi passer en *sol*. Nous avons dit que c'étoit par analogie, parce que la dominante d'*ut* mineur ayant les mêmes cordes que celles d'*ut* majeur, on y peut de même pratiquer un repos. Or, tout repos annonçant une tonique, rien n'empêche qu'on ne reste dans la gamme de *sol*, une fois qu'on y est arrivé.

Lorsque de la gamme d'*ut* on a passé dans celle de *sol* ou dans celle de *fa*, on voit que les cordes de ce nouveau mode sont en tout substituées à celles du premier, & qu'on peut quitter cette gamme par une route semblable; ainsi de proche en proche, il n'y a pas de gamme à laquelle on ne puisse arriver dans une pièce un peu longue. Il faut cependant prendre garde de ne pas s'écarter du ton principal, pour n'en pas laisser perdre l'impression.

Une règle générale pour moduler, c'est, en majeur, de faire monter l'harmonie de quinte en quinte, comme *ut sol*, *sol re*, &c. ou descendre de quarte en quarte, comme *ut fa*, *fa si b*; on lorsqu'on passe d'un mode mineur à un majeur, descendre de tierce mineure, & monter aussi de tierce mineure en passant d'un mineur à un majeur.

Une modulation est bonne, lorsqu'elle n'amène qu'un seul accident, soit d'éze ou bémol. On peut cependant passer d'un ton à l'autre par plusieurs dièzes ou bémols, mais avec des précautions dont la principale est qu'il se trouve une liaison, c'est-à-dire, une corde commune, entre l'accord que l'on quitte & celui que l'on prend.

On passe fort bien d'une gamme majeure à la mineure sans aucune précaution.

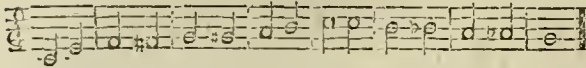
Au surplus, l'oreille, le goût, & sur-tout l'usage en apprendront plus que tout ce qu'on pourroit dire ici. C'est une étude fort importante, car c'est l'art de moduler qui distingue les grands compositeurs.

Avant de quitter les modulations, disons un mot des passages chromatiques & enharmoniques. Les Grecs en avoient fait des genres dans lesquels ils composoient des morceaux entiers. Voyez à ces mots ce que c'étoit chez eux. Pour nous, ce n'est qu'une forme de chant employée à la basse ou

R r

dans les parties, & qui ne peut avoir une longue durée.

Le chromatique est une suite de sons qui montent ou descendent successivement par demi-tons. Exemple :

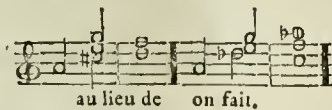


Chaque note qui monte d'un demi-ton est ordinairement sensible de la note suivante, & dans ce cas est traitée comme telle. Par conséquent cette corde suivante est une tonique, mais on peut aussi lui en ôter le caractère en lui donnant une dissonance. En un mot, le fondement de cette harmonie est une suite de cadences parfaites qui peuvent être interrompues. (Voyez *Cadence*.)

Toute note qui descend d'un demi-ton est ordinairement la septième d'une dominante tonique, & par conséquent la quatrième du ton. Dans le chromatique en montant, la *B. F.* monte de quarte & descend de tierce alternativement. Dans celui en descendant, elle monte toujours de quarte ou descend de quinte, ce qui est le même mouvement.

Les passages chromatiques sont une suite apparente de modulations; mais comme on ne peut guères les étendre plus loin, sans se reposer, que de la tonique à la dominante, & *vice versa*, on peut les regarder, au contraire, comme une abstraction de modulations. On n'est alors dans aucun ton décidé, mais dans un certain état vague qui doit se terminer promptement par un repos caractérisé. (Voyez *Notes censées toniques, & Chromatique*.)

Les passages enharmoniques sont une manière de tirer parti du vice de nos instrumens à touches, pour passer dans un ton fort étranger à celui où l'on est. Ainsi un *ut #* étant exprimé par la même touche qui sert à rendre le *re b*, & réciproquement, on dispose son chant de manière à donner à l'une de ces notes la succession que devoit avoir celle dont elle prend la place. Ainsi l'*ut #* paroissant comme sensible du ton de *re*, devoit y monter; vous le prenez, au contraire, comme *re b* sixième du ton de *fa b* & le faites descendre sur un *ut* tierce de cette tonique. Exemple :

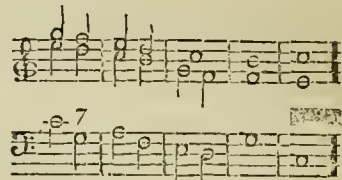


au lieu de on fait,

La septième diminuée est l'accord qui favorise le plus les passages enharmoniques, en ce qu'elle offre une série de tierces mineures. Chacune des cordes qui la composent peut être prise pour une autre; ainsi, avec une septième diminuée, on peut

passer dans quatre tons différens. (Voyez *Enharmonique*.) Ces passages qui sont toujours un peu durs, qui ne servent qu'à passer dans une modulation très-détournée, & qui par conséquent doivent être réservés pour les grandes expressions, exigent beaucoup d'adresse pour que la mélodie ne se sente pas de leur dureté.

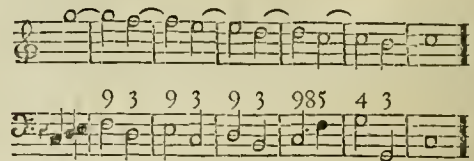
En continuant de faire des basses sous des chants donnés, on observera que toute note qui descend d'un temps foible sur un temps fort, peut être traitée comme dissonance, pourvu qu'elle ait été préparée, si elle est de celles qui ont besoin de l'être. Exemple :



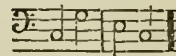
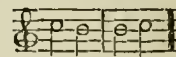
sans prép. cad. romp. prép.

Lorsqu'une note est prolongée d'un temps foible à un temps fort pour redescendre ensuite, c'est une suspension. Il faut donner alors à la basse l'une des notes qui convient à l'accord suivant, sur lequel la note suspendue va descendre.

Exemple :



Si cette note prolongée monte d'un demi-ton, elle est sensible de la tonique. Il faut donc lui donner pour basse l'une des notes de l'accord de tonique. Exemple :



Il nous reste à parler d'une forme de basse extrêmement usitée; on la nomme *pédale, point-d'orgue ou bourdon*. (Voyez ces mots.) C'est lorsque la tonique fait une tenue sous les autres parties qui changent plusieurs fois d'accord. Cette tenue peut durer plusieurs mesures, & finit ordinairement par une cadence parfaite dans le ton, ou par une modulation. Lorsqu'on vous employez cette basse, toute l'harmonie en devient indépendante; ce n'est plus par rapport à elle que vous consi-

dérez les dissonances, mais par rapport à la plus grave des parties supérieures; de sorte que telle note qui seroit dissonante comparée à cette basse, & qui devroit descendre par cette raison, monte ou reste en place, comme si la basse n'existoit point; il en résulte que sur une pédale on peut faire tout ce qu'on veut. (Voyez *l'allo solo*.)

Nous avons dit que la note qui fait cette tenue est la tonique; on fait tenir aussi la dominante; mais cette dominante est alors une véritable tonique. Quelquefois on fait aussi une tenue dans les parties supérieures, mais alors la note tenue est une véritable dominante, & on ne l'accompagne guère que des accords avec lesquels elle peut faire liaison, comme celui de la première, de la troisième & de la cinquième du ton. Quelques auteurs, cependant, ont traité avec succès la pédale dans les parties supérieures comme à la basse, & l'ont accompagnée de toute espèce d'accord; mais il faut être sobre de ce moyen qui ne produit que des effets un peu durs. (Voyez *Pédale, tenue*.)

On emploie le *allo solo* quand on veut sur-tout faire remarquer les parties supérieures, & ne pas distraire l'oreille par des changemens d'accords trop sensibles.

Quant aux accords ordinaires, on doit donner à la basse les cordes les plus caractéristiques; comme la sensible, lorsque vous passez à une nouvelle modulation: la septième de la gamme, portant triton, lorsque vous voulez que cette modulation soit plus fortement marquée: la seconde du ton descendant sur la tonique, lorsque vous voulez indiquer un repos sans faire de cadence parfaite. Après ces notions générales, la meilleure chose pour apprendre à bien faire une basse, c'est de beaucoup étudier les bons auteurs & de voir ce qu'ils ont fait. L'homme sans idées s'y formera du moins à une bonne routine. L'homme de génie verra, d'après ce qu'on a fait, ce qui lui reste encore à faire.

Que le jeune musicien qui, en lisant ce léger exposé, se fera exercé long-temps sur les chants de diverses basses & sur les basses de divers chants, s'accoutume maintenant à concevoir à la fois l'un & l'autre. En séparant dans sa pensée la mélodie de l'harmonie, on n'acquiert jamais qu'un style incohérent, irrégulier & pénible. Le chant doit sortir tout armé, comme Minerve de la tête de Jupiter. Il est bon aussi qu'il se familiarise avec les imitations: les tignes, les canons. (Voyez ces mots.) Ce n'est pas que ces morceaux soient fort estimables quant à leur effet; mais en habituant l'élève à vaincre des difficultés, ils le tiennent en haleine, lui donnent des forces nouvelles & le rendent plus maître de ses idées. Il faut le meubler la tête de formes & de moyens harmoniques, avant de s'occuper de l'expression.

Nous n'avons pas la prétention de croire que ce faible aperçu puisse suffire à former un compo-

teur; pour le devenir, il faut sur-tout une longue pratique. Mais nous croyons y avoir présenté une méthode plus simple & plus courte que celle des autres traités. Si le lecteur y trouve encore quelques difficultés qui l'embarassent, il les verra éclaircies dans le reste de l'ouvrage.

(*J. Framery.*)

COMUS. Nom d'un air de danse des anciens. (*M. de Castillon.*)

CONCERT. *f. m.* Assemblée de musiciens qui exécutent des pièces de musique vocale & instrumentale. On ne se sert guères du mot de *concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens, & pour une musique à plusieurs parties. Quant aux anciens, comme ils ne connoissoient pas le contre-point, leurs *concerts* ne s'exécutent qu'à l'unisson ou à l'octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux théâtres & dans les temples. (*J. J. Rousseau.*)

CONCERT. Assemblée de voix & d'instruments qui exécutent des morceaux de musique. On le dit aussi pour exprimer la musique même qu'on exécute. Les Indes galantes sont gravées en *concert*; c'est-à-dire, qu'elles sont disposées dans la gravure pour former des *concerts*.

On fait des *concerts* d'instruments sans voix, dans lesquels on n'exécute que des symphonies. Dans quelques villes considérables de province, plusieurs particuliers se réunissent pour entretenir à leurs dépens des musiciens qui forment un *concert*. On dit le *concert* de Marseille, de Toulouse, de Bordeaux, de Rouen, &c. Celui de Lyon est établi en forme par lettres-patentes, & a le titre d'*Académie royale de musique*. (Ces *concerts* ont cessé presque par-tout: ils ont été sacrifiés à l'opéra-comique. C'est seulement comme monument historique que cet article est conservé.)

Le 24 août, veille de S. Louis, on flève auprès de la grande porte des Tuileries du côté du jardin, une espèce d'amphithéâtre: tous les symphonistes de l'opéra s'y rendent; & à l'entrée de la nuit on forme un grand *concert*, composé des plus belles symphonies des anciens maîtres François. C'est un hommage que l'académie royale de musique rend au roi. On ignore pourquoi l'ancienne musique, beaucoup moins brillante que la nouvelle, & par cette raison moins propre aujourd'hui à former un beau *concert*, est pourtant la seule qu'on exécute dans cette occasion: peut être croit-on devoir la laisser jouir encore de cette prérogative, dans une circonstance où personne n'écoute. (*Cahuzac.*)

* Comme ce *concert* est particulièrement destiné au peuple, & que le peuple prête toujours en musique les morceaux qu'il connoît & dont la réputation est faite, il n'est pas étonnant qu'il y tienne toujours à l'ancienne musique. Les mor-

ceux consacrés & qu'on seroit fâché de n'y plus entendre, sont la chaconne des *Indes galantes* de Rameau, celle de Le Berton, & sur-tout les *Sauvages*.

Il y a eu à Paris plusieurs *concerts* très-célèbres, entr'autres celui des *amateurs*, qui s'exécutoit à l'hôtel de Soubise, & qui, en effet, étoit composé en partie des amateurs les plus distingués. Ils s'étoient adjoint les artistes du premier talent, & la perfection avec laquelle on y exécutoit sur-tout les symphonies, est une des causes les plus efficaces des progrès de la musique en France depuis quelques années.

Les membres de ce *concert* s'étant défunis, il s'en éleva un autre sur ses débris, fondé sur une association de francs-maçons, & sous le titre de loge olympique. Les symphonies n'y étoient pas moins bien exécutées; c'est-là qu'on rendoit, d'une manière inimitable, les inimitables productions d'Haydn. Il avoit de plus le mérite de faire en ordre dans le genre vocal les plus fameux virtuoses étrangers.

Ce *concert* n'a été interrompu que par les circonstances tumultueuses de 1789. (*M. Framery.*)

CONCERT. Les Anglois sont peut-être moins sensibles que nous à la musique, mais ils l'encouragent, l'honorent, & sur-tout la payent beaucoup mieux. Les *concerts* de *Bach* & d'*Abel*, ceux de *Giardini* & de *Rauzzini*, avoient une quantité prodigieuse de souscripteurs. Un virtuose, aimé du public, ne donne point de *concert* de bénéfice qui ne lui rapporte des sommes considérables. On a établi à Londres en 1784, un *concert* en l'honneur du célèbre *Handel*, où l'on n'exécute, pour ainsi dire, que de sa musique. La première année, l'affluence fut telle qu'on avoit peine à se procurer des billets. Ils étoient d'une guinée, & la recette monta à plus de trois cens mille liv. Il fut exécuté dans la salle de Westminster par huit cens musiciens. Ce nombre s'est à-peu-près soutenu depuis. Il passoit encore six cents au dernier de ces *concerts*. Il n'y a dans Londres aucun musicien qui ne se fasse un honneur & même un devoir religieux de contribuer à rendre un hommage annuel à ce grand compositeur.

El n'a pas tenu à M. Piccini que la France n'en fit autant pour un rival dont les amis & les partisans lui ont fait tout le mal qu'ils ont pu. Peu de temps après la mort de Gluck, il adressa aux auteurs du journal de Paris, une lettre dans laquelle il proposoit de fonder en l'honneur de l'auteur d'*Oreste* & d'*Alceste*, un *concert* qui auroit lieu chaque année, le jour de sa mort, c'est-à-dire, le 17 novembre; de n'y exécuter que sa musique, & d'ouvrir pour cela une souscription dont le produit placé en rente perpétuelle sur le roi serviroit aux frais de ce *concert*. Les journalistes agréèrent & louèrent ce projet; ils annoncèrent qu'ils recevroient les souscriptions, & qu'ils publieroient chaque semaine

les noms des souscripteurs. Un amateur proposa des moyens d'exécution; mais ni ses moyens, ni l'idée première n'eurent le succès qu'il y avoit lieu d'en attendre, & qu'ils auroient certainement eu en Angleterre; il n'y eut point de liste à publier.

M. Piccini étoit sûrement de bonne foi dans cette proposition. L'idée lui en vint à la première nouvelle de la mort de Gluck; il en fit part à quelques intimes amis de ce maître, & ce fut de concert avec eux qu'il la publia. A parler franchement, il n'y avoit cependant rien de plus propre à faire tomber pour jamais la musique de Gluck, que de l'exécuter, si l'on en excepté quelques morceaux, dans un *concert*, & sur-tout d'en remplir un *concert* entier. L'indifférence du public lui fut donc plus favorable que le premier mouvement d'une générosité digne d'éloges, & les aveugles préventions de l'amitié.

Ce n'étoit pas la peine de faire tant de belles distinctions sur la musique de théâtre & celle de *concert*, pour finir par compromettre dans un *concert* solennel une musique à laquelle on attribuoit exclusivement le mérite d'être théâtrale, & qui en effet perd la plus grande partie de ses avantages quand on la fait descendre du théâtre.

(*M. Ginguené.*)

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de spectacle public à Paris, durant les temps où les autres spectacles sont fermés. Il est établi au château des Tuileries; les concertans y sont très-nombreux & la salle est fort bien décorée. On y exécute des motets, des symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y désigner de temps en temps quelques airs Italiens. (*J. J. Rousseau.*)

CONCERT SPIRITUEL. On a employé l'article de Rousseau, parce qu'on s'est fait une loi de conserver tous les siens; sans cette loi, les changemens qui sont arrivés dans la musique, & les progrès que l'art a faits depuis le temps où il composa son dictionnaire, auroient rendu inutiles à réimprimer un assez grand nombre de ces petits articles, où croyant n'avoir rien à dire pour le plaisir ou l'instruction des lecteurs, il s'en vengeoit par quelque sarcasme contre les musiciens François qui se donnèrent si long-temps le tort d'être ses ennemis.

On a fait mieux, dans ces derniers temps au *concert spirituel*, que de désigner quelques airs italiens; on y en a exécuté un grand nombre, de manière à satisfaire les connoisseurs les plus difficiles. Mais bornons-nous à tracer en peu de mots l'histoire de cet établissement.

En 1725, Anne Danican, dit Philidor, musicien de la chambre du Roi, & frère aîné de notre célèbre compositeur, obtint de M. Francine, alors entrepreneur de l'opéra, la permission de donner des *concerts* les jours où il n'y auroit

point de spectacles. Le traité fut signé pour trois ans, à commencer du 17 mars de la même année, moyennant 1000 livres par an, sous la condition expresse de n'y faire chanter aucune musique françoise, ni aucun morceau d'opéra.

Philidor se fit donner la permission de le faire exécuter au château des Tuileries, dans la pièce des Suisses, où il étoit encore il y a peu d'années. Il obtint ensuite un renouvellement pour trois ans, & même la permission d'y mêler de la musique & des paroles françoises, avec des sujets profanes. En 1728, il céda son privilège à Simard, & Mourret fut chargé de l'exécution.

L'académie royale de musique commença, le 25 décembre 1734, à régir le concert par elle-même; Rebel faisoit exécuter. Les deux frères Bezozzi, l'un haut-bois, l'autre basson du roi de Sardaigne, y débutèrent l'année suivante par des duos qui eurent le succès le plus brillant. Ces deux hommes célèbres, qui vivoient encore il y a peu d'années, étoient oncles de M. Bezozzi actuellement à la musique du roi; on voit que dans cette famille les talens n'ont point dégénéré.

En 1741, Thuret, alors entrepreneur de l'opéra, afferma le concert à Royer, pour six ans, à raison de 6000 livres par année. En 1749, Tréfontaine, successeur de Berger, qui avoit remplacé Thuret, renouvella pour quatorze ans le bail de Royer, en lui adjoignant Caperan, à raison de 6000 liv. pour chacune des trois premières années, 7500 liv. pour chacune des trois suivantes, & 9000 liv. pour chacune des huit dernières. Ce bail fut homologué au conseil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer, en 1755, Mondonville fut chargé de l'administration du concert spirituel, pour le compte de la veuve & de ses enfans. M. d'Auvergne lui succéda en 1762, & garda le concert jusqu'en 1771, en société avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en société avec M. Berton; mais les recettes étant devenues très-foibles, ils demandèrent à résilier; ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en société avec MM. Le Duc l'aîné & Goffec, & le garda jusqu'en 1777, que M. Le Gros s'en chargea. Il s'associa en 1789, M. Berthaume, par un traité particulier entre eux, mais restant toujours seul propriétaire du privilège aux yeux de l'administration. Le désordre des affaires, la destruction des privilèges, & sur-tout le manque de local, depuis que l'arrivée du roi aux Tuileries en a banni les spectacles, toutes ces causes réunies ont porté au concert spirituel un coup dont il n'est pas vraisemblable qu'il se relève. M. Le Gros, parti pour l'Amérique, a laissé ses pouvoirs à M. Berthaume; & celui-ci, malgré son zèle & ses talens, ne peut rien contre un pareil concours de circonstances.

Depuis que des artistes, tels que MM. Gaviniès,

Leduc, Lahoussaie, Guénin & Berthaume, avoient été mis à la tête de cet orchestre, & que l'on avoit choisi pour chefs de toutes les parties instrumentales les talens les plus distingués, le concert spirituel avoit atteint, dans l'exécution de la symphonie, une perfection rare: on n'y a jamais été très-content de celle des chœurs; & il eût été difficile qu'elle devint jamais meilleure, par diverses causes qu'il seroit inutile de développer aujourd'hui.

Ce qu'il offroit de plus intéressant, lorsque les entrepreneurs vouloient s'en donner la peine, étoit le plaisir d'entendre, de juger, de comparer les grands talens étrangers, & l'émulation qui en résultoit nécessairement pour nos talens nationaux. M. Le Gros sur-tout n'a épargné ni dépenses, ni soins pour procurer au public cette jouissance. C'est lui qui nous a fait entendre des violons tels que MM. Jarnowick, Lamotte, Viotti, Eck, &c. des cors, des haut-bois, des bassons, des clarinettes, tels que MM. Ponto, Le Brun, Ozi & Michel. C'est à lui que nous avons dû non-seulement d'entendre séparément une madame Todi, une madame Mara, mais de les voir dans le même concert, lutter de talens & se disputer nos suffrages.

Des momens aussi brillans & qui sont époques dans l'histoire de la musique en France, doivent faire regretter de voir tomber & disparaître un spectacle qui nous laisse de pareils souvenirs.

(M. Ginguené.)

CONCERT SPIRITUEL. Nous appellons ainsi un spectacle où l'on n'entend que des symphonies & des chants religieux, & qui, dans certains jours consacrés à la piété, tient lieu des spectacles profanes; il répond à ce qu'on appelle en Italie *Oratorio*; mais il s'en faut bien que la musique vocale y soit portée au même degré de beauté.

Comme ce sont les musiciens eux-mêmes qui, servilement attachés à leur ancienne coutume, prennent comme au hasard un des psaumes ou des cantiques, & sans se donner d'autre liberté que de l'abrégé quelquefois, le mettent en chant tout de suite, & le divisent, tant bien que mal, en récitatif, en duo, en chœur; il arrive que, sur les versets qui n'ont point de caractère, ils sont obligés de mettre un chant qui ne dit rien, ou dit toute autre chose; c'est ainsi qu'après ce début sublime, *Calli enarrant*, vient ce verset, *Non sunt loquela*, sur lequel Mondonville a mis précieusement le babil de deux commères; c'est ainsi qu'à côté de ces grandes images, à *facie Domini mota est terra, mare vidit & fugit*, le même musicien a fait sauter dans une ariette les montagnes & les collines, en jouant sur les mots *Excelsi montes sicut arietes, & sicut agni ovium*.

L'on sent combien ce faux goût est éloigné du caractère simple & majestueux d'un cantique.

Quel génie & quel art n'a-t-il pas fallu à Pergolèse pour varier le *subit* ? Encore dans ce morceau unique, tout n'est-il pas d'une égale beauté. La plus belle prose de l'église, le *Dies iræ*, qui devoit être l'objet de l'émutat on de tous les grands musiciens, a roit besoin lui-même d'être abrégé pour être mis en musique. Les deux cantiques de Moÿse, pour sublimes qu'ils sont, demanderoient qu'on fit un choix de leurs traits les plus ana'ogues à l'expression musicale. Dans tous les psaumes de David, il n'y en a peut-être pas un qui, d'un bout à l'autre, soit susceptible des beautés de chant, & des contrastes qui rendent ces beautés plus sensibles & plus frappantes.

Il seroit donc à souhaiter d'abord qu'on abandonnât l'usage de mettre en musique un psaume tel qu'il se présente, & qu'on se donnât la liberté de choisir, non-seulement dans un même psaume, mais dans tous les psaumes, & si l'on vouloit même dans tout le texte des livres saints, des vers analogues à une idée principale, & assortis entre eux pour former une belle suite de chants; ces versets, pris çà & là & raccordés avec intelligence, composeroient un riche mélange de sentimens & d'images, qui donneroient à la musique de la couleur & du caractère, & le moyen de varier ses formes & de disposer à son gré l'ordonnance de ses tableaux.

La difficulté se réduit à vaincre l'habitude & peut-être l'opinion; mais pourquoi ne seroit-on pas dans un motet ce qu'on a fait dans les sermons, dans les prières de l'église, où, de divers passages de l'écriture rapportés à un même objet, on a formé un sens analogue & suivi ?

Mais une difficulté plus grande pour le musicien, c'est d'élever son ame à la hauteur de celle du prophète; de se remplir, s'il est possible, du même esprit qui l'animoit, & de faire parler à la musique un langage sublime, un langage divin. C'est-là que tous les charmes de la mélodie, toute la pompe de la déclamation, toute la puissance de l'harmonie, dans les peinture de tous les genres, doivent se déployer avec magnificence: un beau motet doit être un ouvrage inspiré; & le musicien qui compose de jolis chants & des chœurs légers sur les paroles de David me semble profaner sa harpe.

Au lieu du moyen que je propose, pour former des chants religieux dignes de leur objet, on a imaginé en Italie de faire de petits drames pieux, qui n'étant pas représentés, mais seulement exécutés en concert, sont a franchis par-là de toutes les contraintes de la scène: ces drames sont en petit ce que sont sur nos grands théâtres Athalie, Esther & Jephthé: on les appelle *Oratorio*; & Méastase en a donné des modèles admirables, dont le plus célèbre est avec raison le sacrifice d'Abraham.

On a fait, au concert spirituel de Paris, quelque foibles essais dans ce genre; mais à présent que la musique va prendre en France un plus grand essor, & qu'on fait mieux ce qu'elle demande pour être touchante & sublime, il y a tout lieu de croire quelle fera dans le sacré les mêmes progrès que dans le profane. (*Voyez LYR'QUE, &c.*)
(M. Marmoniel.)

CONCERT PIRITUEL. Cette entreprise musicale a subi une révolution en même temps que les autres. Les motets en musique latine y ont moins de faveur. On leur a substitué des scènes religieuses en langue françoise, à une ou à plusieurs voix, prises de quelque sujet de l'histoire sainte. On les intitule *Oratorios*, parce que ces morceaux sont faits à-peu-près sur le modèle de ceux qu'en Italie on appelle vulgairement de ce nom. Quant aux airs italiens, on se donne encore quelquefois le plaisir d'en défigurer, comme dit Rousseau, en les faisant chanter par des françoises, qui en ignorent jusqu'à la prononciation; mais quelquefois aussi on y entend des virtuoses du plus grand mérite. C'est-là que se sont fait connoître à nous Mesdames Aguari, Danzi, Todi, Mara; MM. Savoï, Raff, David &c., &c. Il est à remarquer que les voix de dessus y ont presque toujours réussi quand elles l'ont mérité. Les ténors, au contraire, n'y ont eu que des succès équivoques. Beaucoup de gens ne pouvoient souffrir qu'ils chantaient leur musique & leur langue autrement qu'on ne chante la scène françoise à l'opéra de Paris.

Il faut espérer que quand les arts en France, commenceront à respirer, il s'élèvera quelques autres établissemens publics, où les virtuoses étrangers pourront faire admirer leurs talens. Paris ne doit pas renoncer à cet avantage ni au titre de patrie des arts, qu'il a toujours mérité.
(M. Framery.)

CONCERTANT. *adj.* Parties concertantes sont, selon l'abbé Brossard, celles qui ont quelque chose à réciter dans une pièce ou dans un concert; & ce mot sert à les distinguer des parties qui ne sont que de chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujour d'hui parties récitantes: mais on se sert de celui de *concertant* en parlant du nombre de musiciens qui exécutent dans un concert. & l'on dira: *Nous étions vingt-cinq concertans. Une assemblée de huit à six concertans.*
(J. J. Rousseau.)

CONCERTANT. *adj.* Ce mot a vieilli dans le sens de Rousseau, s'il l'a jamais eu. On du également bien partie *concertante* & partie récitante, dans le sens de Brossard; mais plus particulièrement partie *concertante*, lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. On appelle symphonie *concertante*, celle où le motif est dialogué entre deux ou

plusieurs instrumens. On dit un *trio*, un *quatuor concertans*, pour les distinguer de ceux où il n'y a qu'une partie principale, & où les autres ne sont que d'accompagnement. (M. Framery.)

CONCERTÉ ou *Concertant*; en Italien, *Concertato*. Ce mot qui n'est pas d'usage en France, méritoit pourtant d'être adopté. Il s'applique à des morceaux de musique vocale où chaque partie dialogue, & qui offrent tantôt des *solo*, tantôt la réunion de plusieurs voix. C'est ainsi que sont faits les *terzetti*, *quartetti*, *quintetti*, des opéras italiens, & ces *finals* d'un si grand effet. Nous les nommons en François, *morceaux d'ensemble*; & il faut convenir que cette expression est moins juste que celle des Italiens, *pezzi concertati*, morceaux concertés. La première ne donne l'idée que de plusieurs voix chantant ensemble; & l'autre, celle de plusieurs voix qui chantent tantôt ensemble, tantôt séparément. Brossard appelle *Messa concertata*, *salmi concertati*, une messe & des psaumes à plusieurs voix, & composés de manière que toutes les parties ont des récits, soit seules, soit à deux, à trois, &c.

Si l'on préféreroit, comme le font déjà quelques amateurs, l'expression de *morceaux concertés*, ils seroient à la musique vocale ce que sont les *morceaux concertans* à la musique instrumentale. (Voyez *final*, *duo*, *trio*, *quatuor*.)

(M. Framery.)

CONCERTO. *f. m.* Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre; mais on appelle plus particulièrement *concerto* une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seule de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre; & la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant, & l'orchestre en chœur. Quant aux *concerto* où tout se joue en *ripieno*, & où nul instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *trio*, & les Italiens *sinfonie*. (J. J. Rousseau.)

CONCERTO. La définition de ce mot, dans l'article précédent, me paroît manquer de précision. Il ne signifie jamais une simple symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre, mais TOUJOURS une pièce faite pour un instrument particulier, accompagné par l'orchestre plus ou moins complet, & coupé précisément comme un air exécuté par une voix.

Les François appellent *trio* ce qui est vraiment un *trio*; c'est-à-dire, un morceau à trois parties. Ils appellent symphonie, comme les Italiens, les morceaux de musique instrumentale où nul instrument ne récite. (M. Framery.)

CONCERTO. Ce mot & celui de *sonata* n'existoient pas encore en Italie, à la fin du seizième

siècle. Plus anciennement & dès le temps de Bocace, on se servoit, pour exprimer à-peu-près la même chose, des mots *concerto* & *sonata*. *Concertare* & *concertanti* s'entendoient d'abord de l'union des instrumens avec les voix, dans les motets & dans les madrigaux. Ce ne fut que dans le dix-septième siècle, que les pièces à plusieurs parties instrumentales commencèrent à s'appeler *concertos*, & les solos, *sonatas*.

Les premiers morceaux composés ainsi pour des instrumens, furent nommés en Italie, *ricercari* & *fantasie*. Les instrumentistes, d'abord appelés seulement pour accompagner & renforcer les parties vocales des madrigaux & des motets, à l'unisson des voix, crurent enfin que la poésie & les chants pouvoient être supprimés sans que l'effet musical y perdît beaucoup. Les vers, s'ils étoient bons, devenoient inintelligibles par les fugues, les imitations & la multiplicité des parties; & le chant, souvent exécuté sans grace & sans justesse, leur parut devoir être avantageusement suppléé par l'exécution instrumentale. Ainsi la musique vocale perdit non-seulement son empire, mais elle fut bientôt presque entièrement bannie des concerts. On se mit à composer pour les instrumens sans voix, & les *ricercari* prirent la place des motets & des madrigaux.

Le *concerto* purement instrumental, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne paroît avoir existé que vers le temps de Corelli. On en donne l'invention à Torelli, son contemporain; mais peut-être sans preuves suffisantes. C'est ainsi qu'on a toujours attribué à Quagliani l'honneur d'avoir introduit le premier la musique concertante, *musica concertata*, dans les églises de Rome en 1606; tandis que Michel de Montaigne, comme je le dis dans une note de l'article *Contre-point*, entendit à Vérone une musique de cette espèce en 1580. Or, quelle apparence qu'on ignorât à Rome un genre de musique connu à Vérone?

Au reste, ce Torelli, qui étoit un excellent violon, composa beaucoup de musique pour cet instrument, & laissa entr'autres un recueil intitulé: *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*, contenant douze grands *concertos* à huit parties, qui ne furent publiés qu'après sa mort en 1709; mais ce n'en fut pas moins au célèbre Arcangelo-Corelli que les *concertos* pour le violon, l'*alto* ou *tenor*, & la basse ou *violoncello*, durent, sinon leur naissance, du moins leur plus grand éclat. Ce furent ceux de ses ouvrages qu'il soigna le plus; & quoiqu'ils fussent composés depuis longtemps, il ne les publia qu'à la fin de sa vie (1) Ceux de Torelli avoient-ils été faits avant les siens? Lequel des deux fut inventeur ou copiste? C'est

(1) L'épître dédicatoire est du 7 décembre 1722, & il mourut le 18 janvier suivant.

ce qu'il n'est pas possible de découvrir ; mais si l'on demande lequel des deux mit dans son harmonie plus de pureté, de richesse & de grace ; lequel disposa plus clairement, plus judicieusement, plus ingénieusement ses parties ; lequel fut tirer de son orchestre de plus grands & de plus nobles effets, il ne sera pas difficile de prononcer en faveur des *concertos* de Corelli. Le style instrumental a trop changé peut-être pour que l'on pût aujourd'hui les entendre avec plaisir, mais on peut encore les étudier avec fruit.

Vivaldi, qui vint ensuite, rechercha moins dans les siens le chant & l'harmonie que des traits brillans, difficiles & quelquefois bizarres ; ce fut lui qui mit à la mode les *concertos* imitatifs, tels que ceux qui sont connus sous le titre des *saisons*. Son *concerto du coucou* fut long-temps exécuté avec admiration dans tous les concerts. Il y a aussi parmi ses œuvres des pièces intitulées *Stravaganze*, extravagances, qui firent les délices de tous ceux qui préféreroient la multitude & la rapidité des notes à la beauté des sons.

On en peut dire autant de *Locatelli*, fameux par ses *caprices*. Dans ses autres *concertos*, comme dans ceux où il inséra ces épisodes singuliers, il chercha plutôt à exercer la main qu'à flatter l'oreille ; & il semble avoir eu pour but d'exciter la surprise plus que le plaisir.

Giuseppe Tartini, à qui l'on peut avec justice donner le titre de grand, fit une révolution dans le style du *concerto*, comme dans le jeu du violon. Des chants nobles & expressifs, des traits savans, mais naturels, & destinés sur une harmonie mélodieuse, des motifs suivis avec un art infini, sans l'air de l'esclavage & du pédantisme, que Corelli lui-même, plus occupé du contre-point que du chant, n'avoit pas toujours évité ; rien de négligé, rien d'affecté, rien de bas ; une pompe sans enflure dans ses premiers *allegro*, dans ses *adagio* une expression touchante & pathétique ; des chants auxquels il est impossible de ne pas attacher un sens, & où l'on s'aperçoit à peine que la parole manque ; enfin des *presto* brillans & variés, légers sans petitesse, & gais sans extravagance ; tels sont en général le caractère & la forme qu'il fut donner à ses *concertos*. Il n'en composa pas moins de deux cents, qui ont été recueillis & gravés à différentes époques, & dans les diverses parties de l'Europe. Ils ont vieilli, sans doute, parce qu'il n'y a rien de moins long-temps jeune que la musique ; mais il n'y a pas encore beaucoup d'années que les vrais connoisseurs aimoient à les entendre exécuter par M. *Pagin*, l'un de ses plus savans élèves, & le seul François qui ait rendu la musique de Tartini comme elle demande à l'être ; il n'y a peut-être aucun professeur, quelque habile qu'il puisse être, qui ne gagnât infiniment à s'exercer sur ces compositions solides, pleines de force & d'une grâce un peu

févère ; mais aussi qui ne dégénère jamais en affecterie.

Les *concertos* de *Leclerc* eurent vers le même temps, en France, une grande réputation, & la méritèrent à beaucoup d'égards. Le tour François de la plupart des phrases de chant n'empêche pas qu'il n'y en ait de fort agréables. L'harmonie en est pure & même assez savante ; mais les traits ne sont ni légers, ni brillans ; ils ont un peu de sécheresse & d'uniformité. Les morceaux vifs n'ont pas assez d'éclat ; & les morceaux lents ont presque tous moins d'expression que de tristesse.

Stamitz fut celui de tous les compositeurs Allemands qui, sans se régler tout-à-fait sur le style de *Tartini*, donna comme lui le plus de grandeur & de noblesse au style de ses *concertos*. Cet excellent symphoniste mit dans tous ses débuts & dans ses *tutti* une force & une majesté dignes de *Tartini* ; peut-être même dans cette partie lui est-il supérieur. Ses solos ont du feu, de l'originalité ; ils sont bien conduits, modulés hardiment, pleins de traits piquans, & qui se font mutuellement valoir ; mais on y voit peut-être plus d'art que de naturel. Si l'on ne peut les jouer sans effort, on croit s'apercevoir qu'ils ont été composés de même. Les chants n'en sont pas toujours heureux ni faciles à saisir ; en un mot, pour l'aïssance, la grace & la mélodie, on distingue souvent entre *Tartini* & *Stamitz*, dans leurs *concertos*, la même différence qui existe entre la plupart des autres maîtres Italiens & Allemands, dans leurs compositions vocales.

La forme du grand *concerto*, qu'on appella d'abord *Concerto grosso*, (Voyez ce mot.) étoit fixée par ces deux derniers maîtres, & par quelques autres dont l'énumération seroit inutile ici. Un grand *allegro* d'un mouvement noble & modéré, composé pour l'ordinaire de trois solos, séparés par des *tutti*, & précédés d'une assez longue introduction qui annonce le principal motif, le caractère général de la pièce, & même quelques traits de mélodie qui doivent se faire entendre dans les solos ; ensuite un *adagio* ou *largo*, qui n'a quelquefois qu'un solo, & tout au plus deux ; où la beauté du chant doit succéder à l'éclat des traits & des passages qui remplissent le premier morceau ; enfin un *presto* gai, brillant, animé, dont les traits piquans & rapides laissent l'auditeur surpris de la fertile imagination du compositeur, & de l'égalité, de la sûreté, de la supériorité de l'exécutant ; c'est sur ce plan que, depuis *Tartini* & les professeurs célèbres de son école, étoient construits presque tous les *concertos* ; aucuns des grands artistes qui se font fait entendre depuis, soit à Paris, soit dans les autres grandes villes de l'Europe, ne s'étoient considérablement éloignés de cette forme.

Lolli, qui avoit des raisons pour ne pas aimer les adagios, les abrégéa beaucoup dans ses *concertos*, & y mit encore si peu d'expression & de mélodie, qu'on fut rarement tenté de se plaindre de leur peu de durée, & qu'on s'habitua peu à peu à ne les regarder que comme une sorte de repos & de transition d'un allégo à l'autre.

Jarnowick, dont le jeu spirituel, aimable & facile, a fait pendant plusieurs années le charme de nos concerts, eut, par la même raison que Lolli, la même indifférence pour les adagios, & comme son esprit indépendant s'arrangeoit mal de tout joug incommode, il alla même très-souvent jusqu'à les supprimer tout-à-fait. Ce ne fut pas la seule nouveauté qu'il introduisit dans le *concerto*. Il en rendit en général le style moins noble peut-être & moins magnifique, mais plus coulant, plus gracieux, plus à la portée du commun des auditeurs; & semant toujours adroitement dans ses plus grands & difficultés des traits d'un chant simple & populaire, il se fit un genre à lui qu'il eut bientôt mis à la mode. La composition des morceaux de ce genre exigeant moins de force de tête, moins de génie & de science; & leur exécution étant aussi moins savante & plus facile, on n'entendit plus, on n'aima plus que ses *concertos*, ou ceux de ses imitateurs. Quoiqu'il ne soit pas le premier qui ait, pour dernier mouvement, employé les rondeaux, c'est lui qui en a fait un plus fréquent & plus agréable usage, & c'est à lui, sur-tout, que nous devons ce troisième changement dans la forme du *concerto*. Quelqu'agrément qu'on y ait trouvé d'abord, il faut convenir que l'abus qu'on en a fait donne presque le droit de regretter qu'un maître si capable d'entraîner le goût du public l'ait habitué à ce genre futile & borné, dont la répétition éternelle est pour tout véritable amateur une source de dégoût & d'ennui. Se faire une loi de terminer deux premières parties d'un caractère noble & sublime, comme doivent l'être les premiers morceaux du *concerto*, par un petit rondeau dont le chant, presque toujours, tient plutôt du caractère de la chanson que de celui de la musique, c'est comme si l'on finissoit nos grands opéras par un vaudeville, & si l'on faisoit entendre un air des rues à la fin de Didon ou d'Iphigénie.

Dans le fort de notre engouement pour cette musique légère, & comme on disoit, à la portée de tout le monde, M. Viotti vint nous faire entendre un autre jeu, & des *concertos* d'un autre style. Elève du célèbre Pugnani, ayant, pour ainsi dire, sucé dès l'enfance les grands principes de l'école de Tartini, son jeu & ses compositions parurent également extraordinaires. Ce n'est pas ici le lieu de parler de ce jeu savant, large & sublime, qui sera mieux apprécié à l'article *violon*. Quant à ses *concertos*, où brilloit une imagination féconde, une hardiesse heureuse, & toute la fougue de la

Musique, Tome I.

jeunesse, modérée par un grand savoir & par un goût pur, mais noble, & qui n'avoit rien de petit & de mesquin, ils furent loin d'être goûtés d'abord comme ils le méritoient; mais lorsqu'il eut enfin vaincu ces préventions & ces résistances que les partisans d'un artifice opposent toujours au succès d'un autre, en raison de sa supériorité, on reconnut que ce qui avoit paru bizarrerie n'étoit qu'invention & nouveauté; qu'il y avoit de la mélodie où l'on avoit refusé d'en voir, parce qu'elle n'étoit pas vulgaire & triviale; que toutes les richesses de l'harmonie y étoient jointes à la beauté de l'ordonnance & du dessin, & la connoissance la plus approfondie de l'instrument principal à celle des effets de l'orchestre. On fut sur-tout enchanté de ces beaux adagios, que leur auteur exécutoit avec une perfection dont on avoit depuis longtemps perdu l'idée, & qui rendoit au *concerto* toute sa dignité. S'il céda quelquefois au goût du public pour les rondeaux, ce ne fut ni toujours, ni sans donner même à ce petit genre une sorte d'élevation & de noblesse.

Telles sont les révolutions qu'a éprouvées la plus grande & la plus noble des compositions instrumentales. Son caractère paroît fixé désormais, & ne pourroit peut-être plus changer sans y perdre. Je n'ai parlé que des *concertos* pour le violon, parce qu'ils ont été les premiers, long-temps les seuls, & que ceux qu'on a faits ensuite pour d'autres instrumens ont été dessinés entièrement sur le même modèle. Le jeu des instrumens s'est tellement perfectionné, qu'il n'en est aucun maintenant qui n'ait la prétention de briller dans un *concerto*. Le clavecin eut de bonne heure ce privilège, qu'il a conservé avec justice, ou plutôt qu'il a transmis au piano forte. La flûte, le haut-bois, la clarinette, ont depuis long-temps leurs *concertos*. Le cor même a les siens; & le triste basson n'a pas voulu céder cet avantage. J'ai entendu le neveu du grand Stamitz jouer supérieurement des *concertos* d'alto-violon; ceux de violoncelle ont fait la réputation de plus d'un artiste célèbre; & l'on en a enfin composé pour la contre-basse.

(M. Ginguené.)

CONCERTO-GROSSO. C'est le titre que l'on donnoit dans le siècle dernier, & au commencement de celui-ci, à des symphonies avec un violon principal & d'autres parties, soit obligées, soit simplement ripiées. Ces pièces ont été les premiers modèles de ce que nous appelons aujourd'hui *concerto*. Dans les *concerti-grossi* le violon principal se nommoit *violino di concertino*; on distinguoit par la même dénomination l'instrument ite qui jouoit le solo, du simple symphoniste que l'on nomme *violino di grosso*. Les *concerti grossi* de Corelli, de Gemiani, de Vivaldi ont fait dans leur temps les délices des amateurs, & j'ai vu des artistes modernes rendre justice au mérite de ces compositions.

(M. Framery.)

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des parties de la musique qui tient le milieu entre la taille & la basse. Le nom de *concordant* n'est guère en usage que dans les musiques d'église, non plus que la partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette partie s'appelle basse-taille & se confond avec la basse. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *tenor*. (Voyez *Parties*.) (J. J. Rousseau.)

CONCORDANT. Le *concordant* est proprement la partie qu'en Italie on appelle *Baritono*. Le *tenor* est proprement la taille. Il y a dans les voix de taille deux espèces de timbres très-distincts; l'un plus aigu, l'autre plus grave. Le *concordant* est l'espèce de voix qui, formée des sons graves de la taille & des sons aigus de la basse, semble les réunir l'une & l'autre. C'est ce qui lui a fait donner le nom de *concordant*.

Il n'est pas plus exact de dire que le *concordant* ne soit employé que dans la musique d'église. Beaucoup de chanteurs sur nos théâtres, n'ayant pas une basse-taille décidée, sont regardés comme des *concordans*. (M. Framery.)

CONCORDANT. A l'opéra de Paris & dans les concerts, on donne proprement à la basse le nom de *basse-taille*, & quelquefois celui de *basse-contre*, lorsqu'elle descend fort bas; & on appelle *concordant*, la voix moyenne entre la taille & la basse-taille. La clef du *concordant* est la clef de *fa* sur la troisième ligne; celle de la taille est la clef d'*ut* sur la quatrième; & celle de la basse-taille, la clef de *fa* sur la quatrième.

(Dalembert.)

* La clef de *fa* sur la troisième ligne n'étant plus aujourd'hui d'usage, le *concordant* chante, comme la basse, sur la quatrième ligne.

CONCOURS. *f. m.* Assemblée de musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de maître de musique ou d'organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur motet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des cathédrales; mais dans ces temps malheureux, où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les états, il est naturel que le *concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt le prix qu'on doit au talent & au mérite.

(J. J. Rousseau.)

* Malgré le sarcasme de Rousseau, le *concours* est encore en usage dans les églises de France où il y a des orgues ou de la musique; & les places de musiciens d'orchestre aux théâtres de Paris ne se donnent guères qu'au *concours*.

(M. Framery.)

CONDUIT. *f. m.* En latin *conductus*, ancien synonyme de *motet*. C'étoient des morceaux de musique à plusieurs parties, différens de la musique d'église, en ce que celle-ci avoit toujours pour basse le plain-chant, qui formoit la partie principale sur laquelle étoit destinée l'harmonie des autres parties; au lieu que dans le *conductus* & le *motettus*, le compositeur créoit lui-même un chant qui seroit de fondement au contre-point.

Francon, dans son traité de *Musica mensurata*, chap. V, après avoir donné des préceptes pour mettre des parties sur le plain-chant, ajoute: *in conductis a'iter est operandum; quia qui vult facere conductum primum cantum invenire debet pulchriorem quam potest, deinde uti debet illo ut de tenore, faciendo discantum*. Et dans le chapitre suivant: *Et nota quod in his omnibus idem est modus operandi, excepto in conductis; quia in omnibus aliis primò accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eò quod discantum tenet, & ab ipso ortum habet. In conductis verò non sic, sed fiunt ab eodem cantus & discantus*.

Peut-être cette espèce de musique fut-elle appelée *conductus* à cause de la partie de chant qui seroit de sujet, de thème, de guide au contre-point, & qui *conduisoit* les autres parties.

Ce mot se rencontre souvent dans les écrivains du treizième siècle. Eudes, archevêque de Rheims, vers l'an 1250, parle des *conducts* & des *motets*, comme d'un genre léger, badin, & peu digne des solennités de l'église; sans doute, parce que n'étant pas composés sur le plain-chant, ces morceaux de musique offroient déjà des inflexions & des modulations qui paroissent étrangères à la gravité & à la simplicité du culte. Il se vante d'avoir réformé cet abus. *In festo S. Joannis & innocentium nimia jocositate & scurrilibus cantibus utebantur, ut pote farsis, CONDUCTIS, motulis. Præcepimus quod honestius & cum majori devotione alias se haberent*.

On trouve dans le continuateur de Ducange le mot *conduit* pris dans ce sens.

De bien chanter étoit si duis
Que chansonnettes & *conduis*,
Chante si aisément, &c.

(M. Ginguent.)

CONDUITE. *f. f.* C'est, dans un morceau de musique, l'art d'agencer une idée principale avec les idées accessoires; de ramener le motif à propos, sans en abuser; d'enchaîner ses modulations, en ne leur donnant ni trop, ni trop peu d'étendue. C'est dans la *conduite* sur-tout qu'on reconnoit un compositeur qui possède son art & qui est né pour lui. Le vulgaire appelle musique savante celle où sont entassés des accords bizarres, dont l'harmonie est recherchée & la marche peu naturelle: les véritables musiciens ne regardent comme musique sa-

l'anté que celle qui est bien conduite. Mais dans ce sens, c'est un éloge, & dans le premier, c'est une expression de blâme. Comme si le savoir pouvoit jamais être un défaut! Pour qu'un morceau de musique soit bien conduit, il faut n'y pas multiplier les idées accessoires, car elles empêchent de saisir le motif principal. On manque également de conduite par la monotonie & le défaut d'imagination. C'est l'art de bien conduire un dessin qui en donne la juste mesure & fait éviter les longueurs. Cet art est le fruit de la réflexion & de l'expérience.

On a reproché à la musique de Gluck de pêcher par la conduite. Ce reproche est quelquefois juste pour celle où il emploie la parole, & dans laquelle les motifs manquent quelquefois de développemens; mais la plupart de ses morceaux de symphonie sont parfaitement dessinés. L'ouverture d'Opéra en Aulde est un chef-d'œuvre de conduite. C'est aussi le mérite particulier du célèbre Haydn.

(M. Framery.)

CONJOINT. *adj.* Tétracorde conjoint est, dans l'ancienne musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq tétracordes sont conjoints par quelque côté; savoir, 1°. le tétracorde méson conjoint au tétracorde hypaton; 2°. le tétracorde synnéménon conjoint au tétracorde méson; 3°. le tétracorde hyperboléon conjoint au tétracorde diezeugménon; & comme le tétracorde auquel un autre étoit conjoint lui étoit conjoint réciproquement, cela eût fait en tout six tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le tétracorde méson étant conjoint par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

(J. J. Rousseau.)

CONJOINT. *adj.* Le système de la musique ancienne étoit composé de quatre tétracordes, si ut re mi, mi fa sol la, si ut re mi, mi fa sol la, dont le premier & le second, ainsi que le troisième & le quatrième étoient conjoints, c'est-à-dire, avoient la corde mi commune; au lieu que le second & le troisième étoient disjoints, & n'avoient point des cordes communes, puisque le second finissoit par le son la, & le troisième commençoit par le son si. (Voyez Gamme.)

(Dalembert.)

CONJOINT. Parmi nous, conjoint se dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés conjoints ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des degrés conjoints ne puisse être partagé en d'autres degrés plus petits, mais qu'ils soient

eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux intervalles ut re & re mi, sont conjoints; mais ut re & fa sol ne le sont pas, faute de la première condition; ut mi & mi sol ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par degrés conjoints signifie la même chose que marche diatonique. (Voyez Degré, Diatonique.)
(J. J. Rousseau.)

CONJOINT. J'avoue que je n'entends rien du tout à la définition de Rousseau, (depuis ces mots parmi nous) & cela vient, ce me semble, de ce qu'il emploie intervalle & degré comme synonymes. Conjoint, selon lui, se dit d'un intervalle ou degré. Mais l'intervalle étant ce qui sépare deux degrés, & les degrés étant les deux points extrêmes d'un intervalle, il est impossible de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. Un intervalle conjoint me paroît une expression vide de sens.

« On appelle degrés conjoints, continue-t-il, ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur. » Rousseau suppose donc qu'un seul degré contient deux sons, dont l'un est plus grave & l'autre plus aigu.

Les mots échelle, degré, sont métaphoriques: qu'on me permette de les ramener à leur signification propre & de les présenter sous une image vulgaire. La gamme, étant formée de sons qui se suivent immédiatement en montant toujours, a été figurée sous le nom d'une échelle, (ou escalier) composée de degrés ou d'échelons. Ce qui sépare le premier degré du second, du troisième, du huitième, est ce qu'on appelle intervalle. L'intervalle est donc divisible, mais le degré, mais l'échelon, ne l'est pas. On ne peut donc attacher qu'un son, & non pas plusieurs à chacun de ces échelons.

« Il faut de plus qu'aucun des degrés conjoints ne puisse être partagé en d'autres degrés plus petits, &c. »

En adoptant pour un moment la divisibilité du degré que suppose Rousseau, & en substituant à ce mot, dans sa phrase, celui d'intervalle, ce qu'il avance ici ne sera pas encore vrai; car ut & re, par exemple, qui sont deux degrés conjoints, peuvent être partagés en d'autres degrés plus petits; savoir, re b & ut. Il est vrai que ces cordes ne sont pas de la gamme naturelle d'un intervalle divisée en échelle; mais c'est ce qu'il falloit dire.

« Ainsi ces deux intervalles ut re & re mi sont conjoints, mais ut re & fa sol ne le sont pas, faute de la première condition. »

C'est là ce que je ne saurois entendre. Assurément ut re fa sol, comparés entre eux quatre, ne sont pas conjoints: re & fa ne le sont pas, mais

ut & *re*, mais *fa* & *sol* le font, & il me semble que pour favoir si des degrés sont *conjoints* ou non, c'est de deux en deux qu'il faut les comparer.

En un mot, la gamme est composée de sept degrés. Ceux qui se suivent immédiatement dans l'ordre de l'échelle sont *conjoints*. Ceux qui ne se suivent pas immédiatement dans cet ordre sont *disjoints*.

Ainsi *ut re*, *re mi*, *sol la*, *si ut*, comparés de deux en deux, sont des degrés *conjoints*; *ut mi*, *mi sol*, sont *disjoints*.

Je ne puis m'empêcher de croire que cette explication est plus simple & beaucoup plus claire.

(M. Framery.)

CONJOINTES. *f. f.* Tétracorde des *conjoints*. (Voyez *Synnéménon*.) (J. J. Rousseau.)

CONNEXE. *adj.* Terme de plain-chant (Voyez *Mixte*.) (J. J. Rousseau.)

CONQUE. Les anciens se servoient de cette coquille au lieu de trompette, comme il est clair par une quantité de passages des poètes.

(M. de Castillon.)

CONSEQUENTE. *f. f.* En italien *consequente* ou *consequenza*. C'est ainsi qu'on appelle, dans les canons, les fugues, & tous les morceaux où l'on pratique l'imitation, la partie qui *suit* la première & qui en imite note à note le chant & les mouvemens. Cette première s'appelle en italien *la guida*. Les François employent plus ordinairement pour cette première les dénominations de motif, dessin, sujet, demande, proposition; & pour la seconde, réponse ou réplique. Les mots *consequente* ou *consequenza*, nous paroissent donner une idée plus juste de la rigueur avec laquelle cette seconde partie doit suivre la première dans l'imitation.

(M. Framery.)

CONSERVATOIRE *f. m.* (*Ital.* *Conservatorio*.) C'est le nom qu'on donne en Italie aux écoles publiques de musique, sans doute parce qu'elles sont destinées à propager cet art & à le *conserver* dans toute pureté.

Les *conservatoires* sont des fondations pieuses, des hôpitaux en retenus par de riches citoyens, les uns en faveur des enfans trouvés, les autres pour des orphelins ou des enfans de parens pauvres. Il y sont logés, nourris, entretenus, instruits gratuitement. On y admet aussi des élèves qui paient pension, de sorte que toutes les classes de citoyens peuvent y aller chercher une éducation musicale, qu'on préfère de beaucoup aux leçons particulières. S'annoncer pour élève d'un *conservatoire*, c'est donner une présomption favorable de son talent.

Il est à remarquer que les théâtres & les églises tirent également des *conservatoires* les sujets dont

ils ont besoin. Les mœurs de l'Italie ne sont point blessées de faire servir les deniers de la charité à former des acteurs & des actrices, & tel élève, prêt à choisir un état, peut balancer quelques jours s'il fera métier de chanter l'opéra bouffon ou la messe.

Il y a trois *conservatoires* à Naples, pour les garçons; il y en avoit quatre à Venise, pour les filles. Ceux de Naples sont, *S. Onofrio*, *la Pietà*, & *Santa Maria di Loreto*. Ce dernier, le plus fameux, conserve le souvenir d'avoir eu pour maîtres *Leo* & *Durante*, & d'avoir formé pour élèves, les *Trætta*, *Piccinni*, *Sachini*, *Guglielmi*, *Anfossi*, *Paisiello*, &c.

Il y a environ 90 élèves à *S. Onofrio*, 120 à *la Pietà*, & 200 à *Santa Maria di Loreto*.

Chacun d'eux a deux maîtres principaux, dont l'un enseigne la composition, & l'autre l'art du chant. Il y a en outre, pour les instrumens, des maîtres externes, qu'on appelle *Maestri Secolari*; ils enseignent le violon, le violoncelle, le clavecin, le haut-bois, le cor, &c. Un maître pour chaque instrument; mais seulement pour les instrumens usités dans les orchestres.

On admet les enfans aux *conservatoires*, depuis l'âge de huit ou dix ans jusqu'à vingt. Il y sont engagés ordinairement pour huit ans, à moins qu'ils n'y soient entrés dans un âge un peu avancé; mais alors leur admission est assez difficile, & elle n'a lieu même que dans le cas où ils seroient déjà bons musiciens.

Lorsque les jeunes gens ont passé quelque-temps au *conservatoire*, si on ne leur découvre pas de dispositions, on les renvoie pour faire place à d'autres. Quelques-uns de ceux qui ont fini leur temps y restent pour enseigner les plus jeunes, mais alors ils sont libres, & peuvent sortir quand il leur plaît.

On demandera peut-être comment un seul maître pour la composition, comment un seul pour le chant, peuvent donner leçon à deux cents élèves. On pourra croire qu'un grand nombre passe souvent plus de huit jours sans en recevoir; on se tromperoit. Chaque écolier reçoit chaque jour une leçon au moins d'une heure, dans chaque genre, & voici comment on s'y prend:

Le maître choisit quatre ou cinq des plus forts élèves: il les exerce tour-à-tour en présence l'un de l'autre avec le plus grand soin. Quand cette leçon est donnée, chacun des élèves qui l'a reçue la rend à son tour à quatre ou cinq autres d'une classe inférieure, & sous l'inspection du maître. Ces seconds écoliers en font autant, & la leçon se propage ainsi jusqu'aux derniers rangs. Parmi tous les avantages sensibles de cette méthode, il faut distinguer ceux-ci, qu'en même-temps que les élèves s'instruisent dans l'art musical, ils apprennent à

Enseigner les autres ; qu'ils ne peuvent écarter légèrement les préceptes qu'on leur donne sans que le maître s'aperçoive à l'instant même de leur négligence ou de leur distraction, & que les principes de l'art ainsi reçus & rendus au même moment se gravent dans leur esprit de manière à ne jamais s'en effacer.

Les élèves des *conservatoires* ont de temps en temps des exercices où l'on admet des auditeurs. Ils consistent en concerts, en *oratori*, & même en petits opéras, composés & exécutés par eux-mêmes. Ils font aussi le service des églises, ce qu'on appelle *Funzioni* ; ils y chantent des messes, des psaumes, des oratoires, & ce qu'ils gagnent retourne à la maison. C'est un de ses revenus, & il est beaucoup plus considérable qu'il ne pourroit l'être en France ; il n'y a presque pas d'église en Italie qui n'ait de la musique.

Leur régime intérieur offre encore des particularités remarquables. Ils sont tous vêtus en uniforme, les uns en bleu, les autres en blanc. Ils couchent tous & étudient dans la même salle. On conçoit difficilement comment ils peuvent s'entendre en exécutant chacun des morceaux d'un mouvement, d'un style & dans un ton différens. M. Burney, auteur Anglois d'une histoire générale de la Musique, & qui a entrepris pour cet objet un voyage en Italie, publié en 1771, fait une description curieuse de sa visite au *conservatoire* de *S. Onofrio*. On fera peut-être bien aise d'en trouver ici la traduction.

« J'allai ce matin, dit-il, (vendredi 31 octobre 1770) à ce *conservatoire* pour visiter les salles où ces jeunes gens étudient, couchent & mangent. Sur le pallier du premier étage étoit un joueur de trompette, faisant errier si fort son instrument qu'il étoit prêt d'en crever. Au second étoit un cor beuglant à-peu-près de la même manière. Dans la salle commune des études étoit un *concert Hollandois*, consistant en sept ou huit clavecins, un plus grand nombre de violons & diverses voix, tous exécutant des choses différentes & en différens tons. D'autres élèves écrivoient dans la même salle ; mais comme il étoit fête, un grand nombre de ceux qui travaillent ordinairement dans cette salle en étoient alors absens. Il peut être convenable pour la maison de les réunir ainsi tous ensemble ; cela doit accoutumer les élèves à être fermes sur leur partie, quelle que soit celle qu'ils entendent exécuter en même-temps ; ils doivent encore y gagner de la vigueur, étant obligés de jouer fort pour s'entendre eux-mêmes ; mais au milieu d'une telle confusion, de cette dissonance perpétuelle, il est absolument impossible qu'ils donnent à leur exécution un certain degré de délicatesse & de fini ; de-là cette dégoûtante rudesse si remarquable dans leurs exercices publics, & ce manque absolu de

» goût, de netteté, d'expression qu'en reproche à ces jeunes musiciens, jusqu'à ce qu'ils en aient acquis ailleurs.

(On pourroit observer à M. Burney que ce n'est peut-être pas une si mauvaise méthode de donner aux écoliers de la force avant de leur donner du goût. C'est leur affaire ensuite d'attraper d'eux-mêmes cette délicatesse & le fini qu'il désire, & qu'ils ne manquent guères de trouver, comme l'expérience le prouve. Assurément on n'accuse pas les musiciens italiens, quoiqu'élevés presque tous aux *conservatoires*, de manquer de goût. En leur laissant le soin de s'en former eux-mêmes, au sortir des écoles, ils prennent une manière qui leur est propre. S'ils la recevoient des maîtres, ils ne seroient peut-être plus que des imitateurs. C'est le défaut des écoles de France ; on veut que les élèves montrent du goût, avant même de savoir souffler.)

» Leurs lits, qui sont dans la même salle, leur servent à placer leurs voisins & les autres instrumens. De 30 à 40 jeunes gens qui étudioient dans cette salle, je n'en pus trouver que deux qui jouoient le même morceau. . . . Les violoncelles s'exerçoient dans une autre, & les flûtes, haut-bois & autres instrumens à vent dans une troisième, excepté les trompettes & les cors, qui sont obligés de jouer sur les degrés, ou sur le comble de la maison.

» La seule vacance pour toute l'année dans ces écoles, est en automne, & ne dure que peu de jours. Dans l'hiver, les jeunes gens se lèvent deux heures avant le jour, & ne cessent d'étudier depuis ce moment jusqu'à huit heures du soir, excepté une heure & demie pour le temps du diner. Cette constance au travail pendant plusieurs années, jointe à leur génie naturel & à de bons principes, doit en effet produire de grands musiciens »

Les *conservatoires* de filles, qui existoient encore à Venise en 1771, étoient répartis à-peu-près sur le même plan. Leurs noms étoient : l'*Ospedale della Pietà* (l'hôpital de la Pitié) ; le *Mendicanti* (les Mendiantes) ; le *Incurabili* (les Incurables), & l'*Ospedaleto di San Giovanni e Paolo* (le petit hôpital de saint Jean & de saint Paul.) C'est de ce dernier que Sacchini étoit maître en 1770. Ils étoient entretenus par les soins & aux dépens de riches amateurs, nobles, patriciens & autres. Les filles, sévèrement tenues, regard des mœurs, y restoit ordinairement jusqu'à ce qu'elles fussent mariées. C'étoit une chose curieuse pour les étrangers qui assistoient à leurs concerts, d'entendre non-seulement tous les genres de voix, mais encore toutes les espèces d'instrumens exécutés par des femmes, sans que le dit toucher de la cornemuse basse, ni les sons rudes du cor & du hautbois effrayassent leurs poitrines délicates ni leurs fins doigts.

C'est à ces établissemens que nous devons entre autres Mesdames Agujari & Sirmen, dont les talens prodigieux se font admirer en France, & dans toute l'Europe.

Nous avons donné quelque étendue à ces détails sur les *conservatoires*, non-seulement pour remplir notre but relativement à la partie historique, mais encore pour qu'on puisse profiter de ce qu'ils ont de bon pour un établissement du même genre, fondé à Paris depuis quelques années, & qui seroit susceptible de beaucoup d'améliorations.

L'École royale pour le Chant & la Déclamation a été établie au mois d'avril 1784. Elle est composée d'un directeur, de quatre maîtres de chant, trois maîtres de solfèges, un maître pour la déclamation parlée, deux maîtres pour la déclamation chantée, un pour la composition, deux pour le clavecin, un pour le violon, un pour la basse, un pour les armes, un pour la danse, un pour la langue françoise, l'histoire, la géographie, &c.; en outre plusieurs jeunes gens qu'on appelle *maîtres de supplément*. Il n'y en a point pour la flûte, le haut-bois, le basson, le cor, la clarinette, &c. Quoique ces instrumens soient fort employés dans les orchestres, & qu'il y en ait très-peu à Paris. La plupart de nos joueurs d'instrumens à vent nous viennent d'Allemagne.

Cette foule de maîtres n'a pourtant à former qu'une trentaine d'élèves, & encore arrive-t-il que, faute d'un ordre bien établi dans la distribution des études, ou parce que l'attention des maîtres se porte naturellement sur ceux qui sont le plus avancés, les autres demeurent quelquefois dans l'oubli & vont plusieurs jours de suite, matin & soir, à l'école, sans pouvoir y trouver une leçon. Mais ce qu'il y a de plus dangereux, c'est la différence qui se trouve nécessairement dans la manière de donner des leçons, quelque unanimité qu'on veuille supposer aux maîtres dans leurs principes. Cette différence ne sert qu'à brouiller les idées des élèves & à retarder leurs progrès.

C'est un des grands inconvéniens de cette fondation de ne pas y loger les élèves, & suivre leur instruction depuis le matin jusqu'au soir. Avec une jeunesse naturellement dissipée, ces perpétuelles allées & venues suffisent pour détruire l'effet des meilleures leçons.

Pour les dédommager de l'entretien, on a imaginé de leur donner des appointemens, payés en partie par l'école, en partie par l'administration de l'Opéra, auquel la plupart de ces sujets sont destinés; mais il est presque impossible d'éviter que ces appointemens ne soient proportionnés plutôt à la protection dont jouissent les jeunes gens qu'à leurs véritables besoins, ou à leurs véritables talens.

Dès le moment qu'ils sont appointés par l'Opéra, ils y ont leurs entrées; ils viennent par con-

séquent s'y vouer à l'imitation avant d'être assez forts par eux-mêmes pour savoir s'en défendre. Ils y prennent particulièrement les défauts de nos chanteurs, car c'est toujours ce qu'on fait le plus facilement. Eh! comment, en effet, éviteroient-ils d'imiter des défauts qui n'empêchent pas les applaudissemens, qui même quelquefois les excitent, & finissent par être consacrés? Ainsi, loin de régénérer l'art du chant en France, comme il étoit à désirer, cet établissement ne sert qu'à perpétuer les vices de l'école françoise.

Ils étudient; mais comme on veut qu'ils entrent à l'Opéra le plutôt possible, ils n'étudient que des rôles d'opéra déjà au théâtre, & puisque ces rôles doivent leur appartenir, il faut bien qu'ils les chantent comme on les a toujours chantés. On sent combien cette méthode, qui ne permet aux élèves aucune idée propre, s'oppose au perfectionnement de l'art.

Ils n'ont point d'exercices publics; ainsi leurs maîtres sont les seuls juges de leurs progrès. De-là, peu d'émulation. Le seul but des élèves est de savoir bien vite quelques rôles, pour être en état de débiter au premier besoin.

Cette fondation est aux frais du gouvernement, ce qui n'est pas juste, car les revenus du gouvernement sont le résultat de la contribution de tous les ordres de citoyens, & tous les ordres de citoyens ne s'intéressent pas également à la *conservation* de l'art musical. Il en résulte d'ailleurs que les fonds de l'établissement sont bornés & ne lui permettent pas une extension dont il auroit quelquefois besoin.

Tels sont les vices principaux d'une institution formée dans des vues excellentes, & ce n'est pas la faute des chefs si l'effet ne répond pas à leurs bonnes intentions. Nous allons exposer quelques idées sur les améliorations dont nous la croyons susceptible. Elles sont tirées d'un mémoire qui fut publié en 1784, lors de sa création.

L'École de Musique doit être sous la protection immédiate du roi; mais aux frais des riches amateurs de l'art, & non à ceux du gouvernement.

Elle doit être dans une indépendance absolue de tout spectacle; car elle doit servir à créer l'art du chant en France, avant de songer à former des acteurs pour l'Opéra.

Les élèves doivent y être nombreux, car ce n'est que dans un grand nombre qu'on peut espérer de trouver quelques sujets vraiment capables de se distinguer. Le mémoire les porte à cent, dont trois quarts de garçons & le reste de filles.

Il faut qu'ils soient entretenus de tout au *conservatoire*, & suivre en ce point la forme de ceux d'Italie que nous avons rapportée plus haut, tant pour l'âge de l'admission que pour la forme des études. Les garçons & les filles doivent être dans deux bâtimens séparés, & il faut veiller sur leurs

mœurs avec la sévérité la plus rigoureuse. Sans les mœurs, la jeunesse ne sauroit acquérir de véritable talent.

Les études qui leur conviennent sont : 1°. l'art de lire, c'est-à-dire, d'accentuer leur lecture pour servir de préliminaire à l'art de déclamer. 2°. D'écrire lisiblement & de copier la musique. 3°. La danse, ou plutôt l'art de marcher & de se présenter avec grace. 4°. De lire la musique & de s'accompagner au clavecin. 5°. Les élémens de la composition, étude que les élèves pousseront plus loin, si on leur trouve des dispositions. 6°. Les instrumens d'orchestre. Le goût des disciples & la sagacité des maîtres déterminera celui des instrumens qui conviendra le mieux à chacun d'eux. On ne peut s'occuper de l'art du chant, proprement dit, qu'après l'âge de la mue, quand la beauté de leur organe, jointe aux autres qualités nécessaires, permettra de les destiner au théâtre.

On ne peut pas espérer que cent élèves soient tous propres au théâtre, & quand cela seroit possible on en seroit fort embarrassé. Nous n'avons pas assez de théâtres fixes en France, pour les regarder comme une ressource, & il faut cependant s'occuper du sort de ceux qui ne pourront pas y être destinés, & qui, ayant passé leur jeunesse au *conservatoire*, ne sont plus capables d'embrasser un autre état. Les garçons deviendront des musiciens d'orchestre, & les filles graveront de la musique.

Cette dernière idée en amène une autre. Le *conservatoire*, par ses propres ressources, peut élever un commerce de musique très-considérable, & tel même qu'il envahiroit bientôt celui de toute la France. Il en résulteroit un avantage double, savoir que ce commerce, très-lucratif quand il est fait en grand & bien entendu, pourroit suffire au soutien du *conservatoire* & faciliter son extension, & qu'en même-temps il offriroit un état honnête & agréable aux sujets qui ne pourroient convenir aux théâtres.

Chaque élève, pour être admis à l'école de musique, seroit présenté par un protecteur qui paieroit une somme annuelle pour lui. Mais comme cette ressource seroit fort incertaine, si on ne l'attendoit que de la bienfaisance, il faudroit y joindre un motif plus intéressé. On établiroit donc dans cette école un spectacle musical, exécuté par les seuls élèves, tant pour la partie vocale, que pour celle des instrumens. Ils y feroient des exercices trois fois la semaine, sous les yeux de leurs protecteurs, intéressés à leur avancement. Assurément, si foible que pût être ce spectacle, il vaudroit bien ceux des boulevards, où l'on se porte en foule, & il auroit de plus un grand attrait d'amour-propre pour ceux qui l'auroient fondé.

Quant aux ouvrages qu'on y représenteroit, le mémoire que nous extrayons propose une idée

qui nous paroît infiniment avantageuse, & que nous allons citer.

« On se plaint tous les jours de la manière dont les ouvrages présentés à nos théâtres sont jugés ; on convient qu'une simple lecture est un moyen bien insuffisant pour apprécier une pièce dont le mérite consiste souvent dans le mouvement & les situations. C'est bien pis pour les pièces en musique : il faut absolument les entendre. Eh ! comment les juger à une répétition qui, malgré les peines, les soins, l'argent qu'elle coûte, est toujours mal faite ? Le *conservatoire* offre un remède à ces inconvéniens qui jusqu'ici n'en avoient pas paru susceptibles. On apportera au maître la partition d'un opéra sérieux ou comique. S'il en juge la musique assez correcte pour être entendue, les élèves en copieront eux-mêmes les rôles & les parties d'orchestre. Ils les apprendront par cœur, & les répéteront entre eux, sous les yeux de l'auteur & du maître, jusqu'à ce qu'il y ait assez d'ensemble pour en donner une juste idée. Alors ils en feront une répétition réelle devant les intéressés, c'est-à-dire, les acteurs du théâtre auquel l'ouvrage est destiné, & les protecteurs de l'école qui en seront les véritables juges. Cette représentation, faite avec tout l'appareil nécessaire, par des jeunes gens d'un talent foible encore, à la vérité, mais exercé avec justesse & avec goût, doit faire juger avec certitude du mérite des paroles, de la musique, & de l'action théâtrale.

« Si l'ouvrage, ainsi exécuté, paroît trop foible pour un grand spectacle, il restera au *conservatoire*, en dédommagement de ses frais. Si, au contraire, ce spectacle l'accepte, il paiera au *conservatoire* une certaine somme, pour les dépenses de copie & de représentation ; ainsi, outre les avantages que nos théâtres en tireront, cette école servira encore à former de jeunes auteurs, & à leur faire entendre l'effet de leurs ouvrages, en leur épargnant, ainsi qu'aux acteurs, le désagrément des chûtes publiques, & les dégoûts des répétitions. »

Tels sont les ouvrages qui formeroient le répertoire de l'école. Mais ce ne seroient, d'une part, que de mauvaises pièces, puisqu'on n'aura que le rebut des autres théâtres. On n'a de même aux *Variétés* & aux autres petits spectacles, que le rebut des autres théâtres, & cependant on s'en contente ; on y voit même quelques ouvrages estimés. Ceux qui resteroient au *conservatoire* seroient foibles, sans doute, mais ils seroient proportionnés à la force des élèves, à qui l'on ne demandera pas d'aussi grands talens qu'à des acteurs romes.

Nous avons dit que les représentations se feroient devant les protecteurs de l'école. C'est à eux, selon le projet, qu'appartiendroient les loges. Chacun d'eux auroit la jouissance d'une loge de quatre places, du moment où leur protégé seroit admis,

Le parquet seroit occupé par des abonnés qui n'auroient aucun autre droit, & qui, en conséquence, paieroiént annuellement un prix beaucoup moindre.

A la fondation du *conservatoire*, il seroit essentiel de joindre celle d'une académie. La musique est le seul art en France qui n'en ait point, tandis qu'on trouve des associations musicales dans tous les autres pays. On n'objectera pas sans doute notre *académie royale de musique*: on sait que c'est abusivement que le spectacle de l'opéra porte ce titre, dont voici l'origine:

On appelle *académie* en Italie, la réunion d'un certain nombre de personnes dans des sociétés particulières pour faire de la musique; c'est ce que nous appellons *concert*. Ces mêmes personnes se rassembloient aussi pour représenter des pièces de théâtre, avant que des *entrepreneurs* en eussent fait des spectacles publics. C'est à ce titre que *Lulli* obtient de Louis XIV, le privilège de l'opéra, pour y représenter des ouvrages en musique, sur le modèle des académies d'Italie. (Voyez *Académie royale de Musique*.) *Lulli* en fit tout simplement un spectacle où l'on paye, & l'on sent qu'il y a loin de-là à une association d'artistes & d'amateurs instruits, dont les assemblées seroient relatives à l'avancement de l'art.

Cette académie qui, pour la distinguer, porteroit le titre de société philharmonique, seroit composée de trois classes d'académiciens. *Les honoraires*, c'est-à-dire, les cent protecteurs de l'école, qui auroient droit de présence à toutes les assemblées générales, à celles où il seroit question de réglemens en faveur de l'école. *Les amateurs*: cette classe seroit composée de tous les littérateurs & savans, qui, sans professer la musique, auroient prouvé par leurs écrits des connoissances dans cet art; & celle des *professeurs*, formée des compositeurs dramatiques les plus distingués, tant étrangers que nationaux. Ces trois classes réunies veilleroient au maintien de l'école, auroient inspection sur les études, & jugeroient les ouvrages qu'on y proposeroit.

Forcés de ne donner qu'un simple aperçu de ce projet, & ne pouvant développer les moyens de l'auteur, il peut, sans doute, à quelques égards, paroître d'une exécution difficile; mais nous croyons qu'on la trouvera plus aisée, à mesure qu'on se donnera la peine d'y réfléchir, & qu'un *conservatoire* établi sur ce plan promettrait une foule d'avantages, qu'on ne peut raisonnablement attendre de celui qui existe. (M. Framery.)

CONSONNANCE. *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois; mais on restreint communément la signification de ce terme aux intervalles formés par deux sons, dont l'accord plaît à l'oreille, & c'est en ce sens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'intervalles qui peuvent diviser les sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui fassent des *consonnances*; tous les autres choquent l'oreille & sont appelés pour cela *dissonances*. Ce n'est pas que plusieurs de celles-ci ne soient employées dans l'harmonie; mais elles ne le sont qu'avec des précautions dont les *consonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *consonnances*; savoir, l'octave, la quinte, la douzième qui est la réplique de la quinte, la quarte, & l'onzième qui est la réplique. Nous y ajoutons les tierces & les sixtes majeures & mineures, les octaves doubles & triples, & en un mot, les diverses répliques de tout cela sans exception, selon toute l'étendue du système.

On distingue les *consonnances* en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *consonnances* parfaites sont l'octave, la quinte & la quarte; les imparfaites sont les tierces & les sixtes.

Les *consonnances* se divisent encore en simples & composées. Il n'y a de *consonnances* simples que la tierce & la quarte; car la quinte, par exemple, est composée de deux tierces; la sixte est composée de tierce & de quarte, &c.

Le caractère physique des *consonnances* se tire de leur production dans un même son; ou, si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un intervalle d'octave, ou de douzième qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septième majeure qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit & résonne. A l'égard de la sixte majeure & mineure, de la tierce mineure, de la quinte & de la tierce majeure simples, qui toutes sont des combinaisons & des renversemens des précédentes *consonnances*, elles se trouvent non directement, mais entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son octave *ut*, à la quinte *sol* de cette octave; à la tierce *mi* de la double octave, même aux octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois; & quand la première corde seroit seule, on distingueroit encore tous ces sons dans sa résonnance. Voilà donc l'octave, la tierce majeure, & la quinte directe. Les autres *consonnances* se trouvent aussi par combinaisons; savoir, la tierce mineure, du *mi* au *sol*; la sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut; la quarte, du *sol* à ce même *ut*; & la sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des phénomènes.

1°. Le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez *Unisson*.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses harmoniques, (voyez *ce mot*), cela paroît une propriété du son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette manière est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille, à l'exclusion de tout autre intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonnances* naissent toutes de l'accord parfait, produit par un son unique, & réciproquement l'accord parfait se forme par l'assemblage des *consonnances*. Il est donc naturel que l'harmonie de cet accord se communique à ses parties; que chacune d'elles y participe, & que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas. Or la nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un son quelconque fût toujours accompagné d'autres sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre son; que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît?

Ce n'est pas que les physiciens n'aient expliqué tout cela; & que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du son étant produite par les vibrations du corps sonore, propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux sons se font entendre ensemble, l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones, c'est-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même temps, ce concours forme l'unisson, & l'oreille qui fait l'accord de ces retours égaux & bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisième ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux moins

Musique, Tome I.

douce que l'unisson, le sera plus qu'aucune autre *consonnance*. Après vient la quinte dont l'un des sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième vibration de l'aigu; ensuite la double octave, dont l'un des sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la tierce majeure sont comme 4 & 5, de la tierce mineure comme 5 & 6, & de la sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres, il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonnances*, c'est-à-dire, des octaves de celles-ci; tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'unisson, & la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'unisson & leur concours trop fréquent dans l'octave confondent, identifient les sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent, autrement au lieu de deux sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdrait le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premièrement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déjà qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce système, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précède, elles ne concouroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concouroient-elles jamais; & par conséquent l'intervalle sensible devoit changer; la *consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin, il faut supposer que les diverses vibrations des deux sons d'une *consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'accord sans se nuire mutuellement: chose difficile à concevoir & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce système. Les vibrations ou les sons de la dernière *consonnance*, qui est la tierce mineure, sont comme 5 & 6, & l'accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres sons dont les vibrations seroient entr'elles comme 6 & 7? Une *consonnance* un peu moins harmonieuse, à la ve

rité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un treizième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait six, produisent une *consonnance* agréable. & que deux sons, dont l'un fait six vibrations pendant que l'autre en fait sept, produisent une dissonnance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée! Je demande encore comment il se fait qu'après cette première dissonnance la dureté des aures n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas beaucoup plus choquante que celle qui résulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cause du degré de plaisir ou de peine que me font les accords, l'effet seroit proportionné à cette cause, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaisir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reste encore à faire attention aux altérations dont une *consonnance* est susceptible sans cesser d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entièrement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue ou du clavecin ne devoit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces instrumens seroient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché est supposé tout-à-fait exact, qu'il est reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle supplée par instinct ce qui manque à la justesse de l'accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres selon la diverse nature des *consonnances*? Dans l'unisson, par exemple l'oreille ne supplée rien; il est juste ou faux, point de milieu. De même encore dans l'octave, si l'intervalle n'est exact, l'oreille est choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la quinte, & moins dans la tierce majeure? Une explication vague, sans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raison de ces différences.

Le philosophe qui nous a donné des principes d'acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, & revenant sur ce point le système de Descartes rend raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports qui sont entre les sons qui les forment. Selon cet

auteur, & selon Descartes, le plaisir diminue à mesure que ces rapports deviennent composés, & quand l'esprit ne les fait plus. ce son de véritable dissonnance; ainsi c'est une opération de l'esprit qu'ils prennent pour le principe du sentiment de l'harmonie. D'ailleurs, quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux-arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celle de toutes qui paroît la plus fautive pour l'auteur M. Estève, de la société royale de Montpellier. Voici à-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du son est inséparable de celui de ses harmoniques, & puisque tout son porte avec soi ses harmoniques ou plutôt son accompagnement, ce même accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le son le plus simple une gradation de sons qui sont & plus faibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le son principal, & le font perdre dans la grande vitesse des sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un son; l'accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet accompagnement, ces harmoniques seront renforcés & mieux développés, les sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'âme y doit être sensible.

Or, les *consonnances* ont cette propriété, que les harmoniques de chacun des deux sons concourant avec les harmoniques de l'autre, ces harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long temps, & rendent ainsi plus agréable l'accord des sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux tables, l'une des *consonnances* & l'autre des dissonnances qui sont dans l'ordre de la gamme; & ces tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des harmoniques des deux sons qui forment chaque intervalle.

Par la table des *consonnances* on voit que l'accord de l'octave conserve presque tous ses harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'harmonie, entre les deux sons de l'octave; on voit que l'accord de la quarte ne conserve que trois harmoniques, que la quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la sixte majeure qui en porte deux.

Par la table des dissonnances on voit qu'elles ne conservent aucun harmonique, excepté la seule septième mineure qui conserve son quatrième harmonique; savoir, la tierce majeure de la troisième octave du son aigu.

De ces observations l'auteur conclut que, plus entre deux sons il y aura d'harmoniques concourans, plus l'accord en sera agréable, & voilà les *consonnances* parfaites. Plus il y aura d'harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces accords; voilà les *consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun harmonique ne soit conservé, les sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la dissonance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes: mais elle laisse pourtant encore quelque chose à désirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même catégorie la tierce mineure & la septième mineure, comme réduites également à un seul harmonique, quoique l'une soit *consonnante*, l'autre *dissonante*, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le lecteur à ce que j'en ai dit au mot *battement*.

(J. J. Rousseau.)

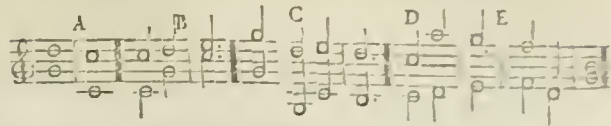
CONSONNANCE. Nous n'avons qu'un mot à ajouter à cet article sur la division que l'on fait des *consonnances* en parfaites & en imparfaites Rousseau met la quarte au nombre des *consonnances* parfaites; les Italiens, au contraire, la regardent comme dissonance (Voyez au mot *quarte* l'examen de cette question.)

On défend de passer d'une *consonnance* parfaite à une autre parfaite par mouvement semblable. Quelle en est la raison? Ne seroit-ce pas là un préjugé de vieille école dont on doit s'affranchir, comme on a fait de beaucoup d'autres? On mène tous les jours deux chants à l'octave & cela fait un fort bon effet. Ce n'est point de l'harmonie, dit-on. Eh! pourquoi le premier & le plus sensible des harmoniques du corps sonore ne seroit-il pas de l'harmonie? Les Grecs, qui ne pouvoient manquer de l'employer très-fréquemment, n'en pensoient pas ainsi.

Deux quintes, par mouvement semblable, sont en effet fort dures lorsqu'elles sont isolées; mais lorsque la basse & le dessus font un mouvement harmonique, & que les quintes se font dans les parties intermédiaires, on les supporte très bien.

Enfin, le passage de la quinte à l'octave est permis dans les cadences parfaites & finales, qui

en faisant pressentir le repos, attirent toute l'attention de l'oreille, comme dans cet exemple: A



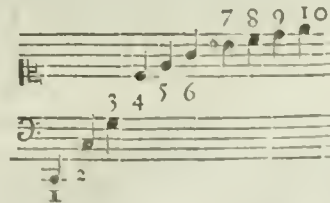
Pourquoi ne seroit-il pas de même permis ailleurs, & pourquoi les passages de l'octave à la quinte B & C ne le seroient-ils pas également? On en trouve mille exemples dans les compositions dramatiques des meilleurs maîtres; il est pourtant vrai que ces autres passages D & E sont fort durs, mais on n'en voit pas la raison. C'est donc à l'oreille seule qu'il faut s'en rapporter à cet égard.

(M. Framery.)

CONSONNANCE. Ce terme, dans sa signification originale, désigne un accord de plusieurs tons (1) entendus à la fois, qui n'a rien de désagréable: en ce sens, c'est la même chose que le terme *harmonie* exprimoit chez les Grecs. Mais pour l'ordinaire on n'entend par *consonnance* que les accords de deux tons, qui plaisent à l'oreille; & ce terme n'est alors employé qu'à désigner les intervalles. La *consonnance* tire son nom du ton le plus aigu de l'accord. Ainsi, quand on dit que la quinte est une des *consonnances*, cela signifie que le ton qui est d'une quinte au-dessus d'un autre ton, qu'on entend en même temps, fait un accord agréable.

La théorie des *consonnances* & des sons agréables dépend de celle de l'harmonie & des sons, & doit être traitée dans ces articles. Nous considérons ici les *consonnances* principalement du côté de la pratique.

Pour mieux éclaircir ce que nous avons à dire sur ce sujet, il sera nécessaire de mettre ici sous les yeux la suite des tons qui se succèdent dans un ordre déterminé.



On observera dans la théorie des sons, qu'en pinçant la corde qui donne le son de la note 1, on entend les tons de toutes les autres notes, marquées ici, 2, 3, 4, 5, 6, 7, &c. Une oreille médiocrement exercée distingue assez clairement

(1) Dans tout cet article le mot *corde* ou *son* doit être substitué au mot *ton*.

dans ce ton 1, les tons 2, 3, 4, & même 5; mais les tons supérieurs ne se font sentir qu'aux oreilles très-fines, & qu'un long exercice a rendu sensibles. Il faut encore remarquer ici que les chiffres marqués auprès des notes ci-dessus indiquent le rapport des vibrations, ou la fréquence des oscillations de chaque corde, rapportées à celles de la corde pincée.

Cela posé, il faut encore admettre, comme un fait constaté par l'expérience, que les intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, cela veut dire que l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, & la tierce mineure, forment des accords qui ne sont point désagréables; que ce sont des *consonnances*; qu'au contraire les tons 8 : 9, font une impression sur l'oreille qui lui déplaît sensiblement; & qu'ainsi ils forment une dissonance bien décidée.

Ajoutons à cela que le premier, le plus grand intervalle, 1 : 2, ou l'octave, a sans contredit une harmonie plus parfaite que n'a le second intervalle, 2 : 3, ou la quinte; que celle-ci est à son tour plus harmonieuse que la quarte, ou l'intervalle 3 : 4. Il semble qu'on en pourra conclure que l'harmonie décroît à mesure que les intervalles des tons se rapprochent; ainsi en prenant la suite naturelle des intervalles 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c. à l'infini, qui sont successivement l'octave, la quinte, la quarte, la tierce majeure, la tierce mineure, la tierce diminuée, (l'intervalle 7 : 8, n'a point de nom déterminé) la seconde, &c. on s'aperçoit que plus le rapport des deux tons approche du rapport d'égalité, plus la dissonance devient sensible. Elle commence à se faire sentir dans l'accord de 8 : 9, & de-là elle continue à devenir de plus en plus désagréable. Celle de 8 : 9, l'est moins que celle 9 : 10, & celle-ci est encore plus supportable que l'accord de 15 : 16.

Une autre observation qui confirme les précédentes, c'est que dans l'accord de deux instrumens semblables, par exemple de deux flûtes, la dissonance devient plus désagréable à mesure qu'on approche de l'unisson ou du rapport 1 : 1. L'intervalle 99 : 100, & plus encore celui de 999 : 1000, produit une discordance insupportable, mais qui se résout dans la plus agréable des *consonnances* aussi-tôt qu'on parvient à l'unisson.

D'après toutes ces observations, nous croyons pouvoir établir les propositions suivantes, comme autant de vérités fondées sur une expérience indubitable.

1°. Que la plus parfaite des *consonnances* est celle des deux tons également hauts, c'est-à-dire, l'unisson.

2°. Que la dissonance la plus insupportable est celle des deux tons qui ne diffèrent que très-peu de l'unisson, qui seroit, par exemple, dans le rapport de 99 à 100.

3°. Que le désagrément de cette dissonance s'affoiblit à mesure que les nombres qui indiquent le rapport des deux tons s'éloignent de l'égalité; en sorte qu'enfin ce désagrément cesse absolument d'être sensible, lorsque l'intervalle des deux tons est parvenu à une certaine grandeur.

4°. Que dès que cet intervalle n'est pas plus petit que dans le rapport de 5 : 6, il n'y a plus de dissonance.

5°. Que dès ce même intervalle de 5 : 6, l'accord des deux tons plaît déjà à l'oreille, & qu'à mesure que les deux nombres s'éloignent encore davantage du rapport d'égalité, la *consonnance* en devient plus agréable.

6°. Que cet accroissement des degrés de *consonnance* a néanmoins son *maximum*, au-delà duquel l'agrément de la *consonnance* va en diminuant; & que ce *maximum* tombe précisément sur le rapport de 1 : 2; en sorte que l'intervalle 1 : 3, ne fait déjà plus une si bonne *consonnance* que celui de 1 : 2, bien que les nombres qui l'expriment s'éloignent davantage de l'égalité.

En reprenant donc, munis de ces observations; les intervalles des tons, dans le même ordre que la nature observe en produisant le son; savoir :

1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7,
7 : 8, 8 : 9, 9 : 10, &c.

nous remarquerons que les limites qui séparent les *consonnances* des dissonances tombent sur les intervalles 6 : 7 & 7 : 8; car l'accord de 8 : 9, fait une dissonance bien marquée, & celui de 5 : 6, est une *consonnance* gracieuse. Nous avons remarqué ailleurs (voyez *Accord parfait*.) qu'au jugement des oreilles les mieux exercées, l'intervalle 6 : 7, qui est dans l'harmonie moderne la tierce diminuée, est au nombre des *consonnances*. A ce compte, ce seroit donc l'intervalle de 7 : 8 qui seroit la ligne de séparation entre les accords consonnans & les dissonans, & ce seroit le seul de tous les accords de deux tons duquel on ne sauroit dire à laquelle des deux classes il appartient : l'harmonie est exposée ici à la même incertitude qu'on retrouve dans toutes les choses qui ne diffèrent qu'en degrés. Qui oseroit déterminer le point précis où le grand finit, & où le petit commence; où l'on cesse d'être riche, & où l'on devient pauvre; où le bien-être se change en infortune? Il ne doit donc pas paroître étrange qu'il y ait dans la musique un intervalle qui ne soit ni consonnant, ni dissonnant; heureusement cet intervalle équivoque ne se trouve pas sur notre échelle de musique.

Le domaine des *consonnances* seroit donc fixé; par les remarques précédentes, jusqu'à un degré de certitude assez vraisemblable, & nous pouvons poser pour principe que la tierce diminuée 6 : 7,

est la plus imparfaite, & que l'octave 1 : 2, est la plus parfaite des *consonnances*; qu'ainsi leur domaine s'étend d'un de ces intervalles à l'autre.

Les intervalles qui excèdent l'octave, tels que le rapport de 1 : 3, & tous les autres de ce genre, n'exigent aucune considération particulière; car puisqu'avec le ton 1, on entend aussi son octave 2, il est clair que l'intervalle 1 : 3, & qu'en général tout intervalle qui passe l'octave, est semblable à l'intervalle qui résulteroit d'un ton inférieur élevé à son octave; ainsi l'intervalle composé 4 : 9 est de la même nature que l'intervalle simple 8 : 9. Il seroit par conséquent superflu d'étendre le domaine des *consonnances* au-delà de l'octave; & nous pouvons les renfermer toutes entre les deux limites de la tierce diminuée & de l'octave, entre les deux rapports $\frac{1}{2}$ & $\frac{1}{3}$.

Mais il semble qu'on pourroit conclure de cette assertion, que tout intervalle moindre que l'octave, & plus grand que la tierce diminuée, devroit nécessairement faire une *consonnance*. Aussi cette conclusion seroit-elle juste si ce n'étoit la circonstance particulière qu'il ne faut point perdre de vue; savoir, que tout ton fondamental fait entendre en même-temps son octave & sa quinte d'une manière très-sensible. Ceci met une restriction importante à la règle des *consonnances*, & nous fait comprendre pourquoi l'accord de septième, quoique contenu dans l'étendue des intervalles consonnans, fait une dissonance; c'est que la septième ne fait pas cette dissonance avec le ton fondamental, mais avec son octave, dont l'intervalle n'est que d'une seconde. Si, par exemple, l'accord de *ut si* est discordant, c'est parce qu'avec le son *ut* touché, on entend son octave *ut*, & que l'intervalle *si ut* est moindre que de 6 à 7. Ainsi, pour renfermer l'exception dans la règle, il faut dire que les intervalles plus grands que dans le rapport de 6 à 7 sont consonnans, lorsqu'ils ne s'approchent pas trop du rapport de 1 à 2.

Pour déterminer jusqu'à quel point ces intervalles peuvent se rapprocher du rapport 1 : 2, sans cesser d'être consonnans, exprimons ce rapport par des nombres plus grands; supposons-le comme 6 à 12, & concevons qu'entre la plus basse corde d'une octave 6 & la plus haute 12, il y ait un certain nombre de cordes intermédiaires, par exemple onze; ces cordes seront désignées par les nombres suivans :

$6\frac{1}{2}$, 7, $7\frac{1}{2}$, 8, $8\frac{1}{2}$, 9, $9\frac{1}{2}$, 10, $10\frac{1}{2}$, 11, $11\frac{1}{2}$;

Il est évident que les *consonnances* commenceront à la corde 7, & que la dernière touchera sur la corde 10, parce que les suivantes feroient une dissonance, non avec la corde 6, mais avec son octave 12. Car l'intervalle $10\frac{1}{2} : 12$, ou 21 : 24 est plus petit que celui de 6 à 7.

Mais afin de nous rapprocher davantage de la connoissance pratique, représentons-nous le système des tons, tel qu'il est usé dans la musique moderne, & appliquons-y les observations précédentes : voici d'abord le tableau de ce système :

<i>ut</i> , <i>ut</i> ♯, <i>re</i> , <i>re</i> ♯, <i>mi</i> , <i>fa</i> , <i>fa</i> ♯, <i>sol</i> , <i>sol</i> ♯,
1 $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{3}$
<i>la</i> , <i>si</i> ♭, <i>si</i> , <i>ut</i> .
$\frac{1}{2}$ $\frac{6}{7}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{8}{15}$ $\frac{1}{2}$

Ici le domaine des *consonnances* s'étend depuis le ton *re dièze* jusqu'au *si bémol*. En effet, l'intervalle *ut re dièze* est déjà un peu plus grand que de 6 à 7, & l'intervalle *si b ut*, ou $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$ qui est 8 : 9, est plus petit que le rapport 6 : 7; ainsi chacun des sept tons *re*♯, *mi*, *fa*, *fa*♯, *sol*, *sol*♯, & *la*, doivent faire *consonnance* avec le ton *ut*.

Mais est-il bien vrai que tous les tons de notre échelle, compris entre les tons *re* & *si b*, fassent accord de *consonnance* avec *ut*, comme cela devroit être, d'après les principes que nous venons d'établir? C'est ce qu'on ne sauroit affirmer, puisque chacun sent la dissonance du triton *ut fa dièze*, & de la fautive quinte *fa dièze ut*. Cependant il ne paroît pas qu'il y ait ici une dissonance immédiate entre le ton *fa dièze* & le ton *ut*, ni entre les tons *ut* & *fa dièze*; la dissonance est entre le ton supérieur *fa*♯ ou *ut* & le semi-ton qui le suit *sol* ou *ut dièze*, parce que ce semi-ton est la quinte du ton inférieur *ut* ou *fa dièze*, & qu'avec le ton touché on entend toujours sa quinte. Or, nous avons vu qu'un intervalle de semi-ton fait une dissonance très-sensible. Ainsi la quinte juste étant sentie, exclut nécessairement le triton, ou la quarte superflue & la fautive quinte, qui par cette raison, doivent être rangées toutes les deux dans la classe des dissonances.

Par la même raison, il faudroit dire que la quarte & la sixte sont aussi dissonances avec le ton *sol*, & cependant ces deux intervalles sont généralement admis au rang des *consonnances*; mais ce n'est que dans le renversement, & jamais à l'égard du véritable ton fondamental, comme on le montrera dans les articles de ces deux accords.

On peut donc établir pour règle générale qu'aucun qu'un ton quelconque fasse une *consonnance* complète avec le son fondamental, il faut de plus qu'il fasse *consonnance* avec l'octave & la quinte de ce même son. Or, puisque la tierce diminuée, ou l'intervalle 6 : 7 est le plus petit des intervalles consonnans, il en résulte que la *consonnance* du ton fondamental doit faire au moins un intervalle de 6 : 7, avec l'octave & la quinte de ce ton, & qu'ainsi la sixte même n'est une *consonnance* admissible, qu'autant qu'on peut affoiblir la sensation de la quinte.

Remarquons encore ici qu'un ton qui n'est pas dans l'échelle diatonique du mode principal, fût-il d'ailleurs consonnant, devient une espèce de dissonance à l'égard du mode auquel ce ton est étranger.

Il résulte de ce que nous avons dit jusqu'ici, que les intervalles consonnans sont l'octave, la quinte, la tierce, la quarte & la sixte. On nomme *consonnances parfaites*, l'octave, la quinte & la quarte, parce qu'elles n'admettent ni majorité, ni minorité, sans cesser d'être *consonnance*. La tierce & la sixte sont des *consonnances imparfaites*, parce qu'elles peuvent être augmentée, & diminuée; nous avons vu qu'il y a trois sortes de tierces, la majeure, la mineure & la diminuée: il en est de même des sixtes.

La propriété principale de toutes les *consonnances*, c'est de satisfaire l'oreille & de produire des repos. Les dissonances, au contraire, inquiètent l'ouïe & font désirer des tons qui amènent le repos: ainsi dans la composition musicale, la dissonance annonce, en quelque manière, le ton qui va suivre, & détermine nécessairement la progression des tons; au lieu que la *consonnance* rend cette progression arbitraire, & la laisse indéterminée, par cela même que, n'ayant rien de déplaisant, elle ne fait rien désirer au-delà. C'est la raison pourquoi les accords consonnans forment des cadences.

Nous avons déjà observé que des sons consonnans, lorsqu'ils sont étrangers au mode dans lequel on joue, forment une espèce de dissonance; ainsi un intervalle, & même un accord entier, quoique consonnans, peuvent produire l'effet des dissonances. Si, par exemple, dans le mode *C sol ut*, on vient à entendre l'accord de *re* avec la tierce majeure, bien que l'accord soit consonnant, il ne laisse pas de frapper & d'étonner; il prépare l'oreille à passer dans le mode *G re sol*, précisément comme les dissonances la préparent à l'harmonie qui va succéder. On comprend de-là comment il se peut faire qu'une pièce entière de musique n'ait que des accords consonnans, & qu'elle conserve néanmoins les grâces de la variété. C'est que dans ces compositions les accords étrangers, les tons moins consonnans tiennent lieu de dissonances.

(M. Sulzer.)

CONSONNANCES (1). Un son n'existe point sans ses harmoniques. (Voy. *Harmoniques*.) La sensation d'un son est donc inséparable de la sensation de tous ses harmoniques. Un intervalle quelconque est composé de deux sons, qui ont chacun leurs harmoniques. La sensation d'un intervalle se résout donc dans la sensation de tous leurs harmoniques. Cela étant reçu comme incontestable, quels intervalles doivent être les plus consonnans? Ceux qui ont le plus d'analogie; c'est-à-dire, ceux dont les deux termes ont le plus grand nombre d'élémens communs. (Nota. Que je ne prends pas ici le terme

(1) Voir l'article de Rousseau.

d'élémens dans son acception stricte. Je n'examine point si un son est composé d'autres sons, comme le blanc est composé des couleurs du prisme: il me suffit qu'un son soit toujours accompagné d'autres sons, qu'on nomme ses harmoniques; qu'il ne soit jamais entendu sans eux.) Or, du premier coup d'œil jeté sur la table de la génération harmonique, fig. 40, on voit clairement que:

Tous les harmoniques de la seconde colonne sont les unisons des harmoniques pairs de la première colonne; ou, ce qui revient au même, la seconde colonne est formée de la moitié des harmoniques de la première. Or, les deux termes fondamentaux de ces deux colonnes sont à l'octave.

La troisième colonne est formée du tiers des harmoniques de la première. Leurs termes ou sons fondamentaux forment une douzième.

La quatrième colonne est formée du quart des harmoniques de la première. Leur basse fondamentale est une double octave.

La cinquième est formée du cinquième des harmoniques de la première. Leur basse fondamentale est une dix-septième majeure, &c.

Donc la *consonnance* de l'octave peut être représentée par un demi.

Celle de la douzième par un tiers.

Celle de la double octave par un quart.

Celle de la dix-septième majeure par un cinquième, &c.

Donc les intervalles exprimés par les rapports les plus simples sont les plus consonnans; ou ce qui est plus exact encore, donc la *consonnance* des intervalles est proportionnelle à la simplicité de leur rapport. Voilà ce qui n'a jamais été démontré; & ce qui est vrai sans exception.

Les tables de M. Estève ne contenant que les trois sons de l'accord parfait majeur de chaque terme des intervalles harmoniques, il lui étoit impossible de déterminer rigoureusement, comme je l'ai fait, leur rapport de *consonnance*; & s'il a trouvé que la sixte faisoit exception à son principe, c'est parce qu'il a pris la sixte de la gamme des modernes. S'il eût pris celle de la gamme harmonique *ut re*, (voyez la première colonne de la table, degré 4 & 7) il auroit vu que la *consonnance* primitive *ut re*, 1 : 7, est incontestablement la septième des *consonnances*.

Nota. Que tout intervalle est consonnant lorsqu'il est placé dans l'ordre de sa génération; puisque la sensation d'un son, quoique composée, est une, comme celle de la lumière, qui contient toutes les couleurs. Ainsi tous les harmoniques entendus ensemble représentent le son fondamental, simple en apparence, & conséquemment non dissonant, de-là il s'ensuit nécessairement que tous les intervalles formés par les harmoniques d'un corps sonore, étant réunis, sont consonnans.

(M. l'abbé Feytaud.)

CONSONNANT. *adj.* Un intervalle *consonnant* est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certain cas, aux dissonances par la force de la modulation. Un accord *consonnant* est celui qui n'est composé que de consonnances. (J. J. Rousseau.)

CONSONNANTE. grand instrument de musique inventé par l'abbé Dumont, qui participe du clavecin & de la harpe. Son corps est comme un grand clavecin posé à-plomb sur un piédestal qui a des cordes des deux côtés de sa table, lesquelles on touche à la manière de la harpe. (M. de Castillon.)

CONTRA. *f. m.* Nom qu'on donnoit à la partie qu'on appelloit plus communément *altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *haute-contre* (Voyez *Haute-contre*.) (J. J. Rousseau.)

* Ce mot latin, que les Italiens ont adopté, étoit appliqué à toutes les parties destinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt *contre* une autre. Ainsi l'harmonie étoit divisée en quatre parties: la basse, *bassus*, *basso*; la moyenne, *tenor*; la haute, *altus*, *alto*; & le dessus, *discantus*, *soprano*. Quand l'*alto* chantoit *contre* le dessus ou *discanto*, il s'appelloit *contr'alto* ou *haute-contre*; quand le *tenor* servoit de basse, on le nommoit *contra-tenor*; & lorsqu'on employoit une partie plus grave que la basse récitante, elle s'appelloit *contre basse* ou *basse-contre*. (M. Framery.)

CONTRAINTE. *adj.* Ce mot s'applique, soit à l'harmonie, soit au chant, soit à la valeur des notes, quand, par la nature du dessein, on s'est assujéti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois parties. (Voyez *Basse-contrainte*.) (J. J. Rousseau.)

CONTRAIRE. *adj.* On appelle ainsi le mouvement par lequel une partie monte, tandis qu'une autre descend, & *vice versa*, par opposition au mouvement direct, & au mouvement oblique. Ainsi dans cet exemple :

ut, si, sib, la, sol, fa, (a) fa, mi,
ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

Les deux parties marchent en mouvement *contraire*, jusqu'à la note (a) où elles sont en mouvement oblique, le dessus tenant, tandis que la basse continue de monter. (Voyez *Mouvement*.)

Le mouvement *contraire* fait, en général, un très-bon effet & l'on tolère même, en sa faveur, plusieurs irrégularités, telles que le passage suivant,

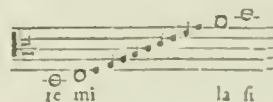
ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut,
ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,

qui contient plusieurs dissonances de suite non-fauvées, & que l'on admet, pourvu que le mouvement en soit un peu rapide. (M. Framery.)

CONTRALTO, mot italien qui répond à notre mot *haute-contre*; mais les deux voix ne sont pourtant pas les mêmes, & leur diapason est assez différent. Le *contralto* italien est exécuté par des castrati à qui l'âge a rendu la voix plus grave, ou par des femmes qui ont particulièrement cultivé les cordes basses, & qui sont proprement, ce que nous appellons des *bas-dessus*.

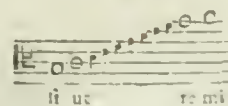
La *haute-contre*, au contraire, est la voix d'un homme dans toute l'étendue du terme. à qui la nature a donné une voix claire & s'élevant facilement dans le haut. Plusieurs, pour parvenir aux fors les plus aigus, sont obligés de forcer leurs moyens naturels en se resserrant le gosier; mais ils perdent ainsi en agrément ce qu'ils gagnent en étendue, car ces sons étranglés manquent de douceur & de pureté.

A considérer le diapason de la clef d'*ut* sur la troisième ligne, qui sert aux deux espèces de voix, il est évident que ce sont les François qui emploient la véritable *haute-contre* & que les *contralti* italiens ne sont que des *seconds-dessus*, car cette clef descend jusqu'au *mi* ou au *re*, & monte jusqu'au *la* & au *si*. Exemple:

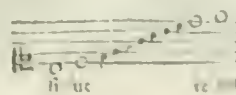


Tel est en effet l'espace que peut parcourir à son aise la voix d'un homme quand elle est aigüe & claire; mais cette voix, les Italiens l'appellent *tenore*, sans la distinguer de cette autre dont le son est plus grave & plus nourri.

Leur *contralto* ne descend guère plus bas que l'*ut* du médium de cette clef, mais il s'élève facilement jusqu'au *re* & même au *mi* des dessus. Voyez l'exemple:



Il est clair que cette voix ne descend pas aussi bas, mais s'élève aussi beaucoup plus haut que la clef ne semble le permettre, & que cette étendue seroit bien plus commodément figurée sur la clef d'*ut*, première ligne, qui appartient aux *bas-dessus*.



On en peut donc conclure que les Italiens ne connoissent point dans leurs chœurs la haute-contre, & qu'ils lui ont substitué le second-dessus, en continuant de le nommer *contralto*. Quelle peut en être la raison ? Je n'en vois pas d'autre que cette foule de malheureux castrati qui abondent en Italie, & qui, à un certain âge, ne sont plus en état de chanter le dessus. Comme le chant est néanmoins leur unique ressource, on a tâché d'en tirer parti, & on les a placés dans les chœurs, en leur donnant une partie de second-dessus analogue à leur voix, mais en leur conservant la clef de la haute-contre, qu'on a négligé ou qu'on a craint de faire disparaître.

Les hommes qui chantent le fausset, participent aux deux espèces de voix, & peuvent servir de liaison entre la haute-contre française & le *contralto* des Italiens. (M. Framery.)

CONTRASTE. *f. m.* Opposition de caractères. Il y a *contraste* dans une pièce de musique, lorsque le mouvement passe du lent au vite, ou du vite au lent; lorsque le diapason de la mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

(J. J. Rousseau.)

CONTRA-TENOR. Nom donné, dans les commencemens du contre-point, à la partie qu'on a depuis nommée *tenor* ou *taille*. (Voyez *Taille*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE. Mot ajouté à différentes parties qui, sans être une véritable basse, servent d'opposition à la partie principale, & chantent, pour ainsi dire, *contre* elle. Ainsi, lorsque le chant est un premier dessus, le second dessus auquel il est opposé, s'appelle haute-contre. (Voyez *Contra*, *Contra-tenor*, *Contre-basse*, *Basse-contre*.)

(M. Framery.)

CONTRE-BASSE, instrument plus grave d'une octave que la basse, contre lequel la basse peut chanter, & qui sert en effet quelquefois de basse à la basse même, lorsque celle-ci devient partie récitante.

(M. Framery.)

CONTRE-CHANT. *f. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *déchant*, ou *contre-point*. (Voyez ces mots.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les bals après les menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les airs des *contre-danses* sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins. (J. J. Rousseau.)

• Il y a des *contre-danses* à seize personnes, & même à des nombres indéterminés. Ce mot paroît venir de l'Anglois, *country-danse*, danse de campagne; en effet, c'est au village sur-tout que l'on aime à se réunir & que l'on préfère les plaisirs partagés. Le grave menuet, qui n'emploie que deux personnes, & qui ne laisse aux spectateurs d'autre occupation que celle d'admirer, n'a pu prendre naissance que dans les villes où l'on danse par amour-propre. Au village, on danse pour le seul plaisir de danser, pour agiter les membres accoutumés à un violent exercice; on danse pour exhiler un sentiment de joie qui s'accroît toujours en raison du nombre, & qui n'a pas besoin de spectateurs. (M. Framery.)

CONTRE-FUGUE ou **FUGUE RENVERSÉE.** *f. f.* Sorte de fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la fugue s'est fait entendre en montant de la tonique à la dominante, ou de la dominante à la tonique, la *contre-fugue* doit se faire entendre en descendant de la dominante à la tonique, ou de la tonique à la dominante, & *vice versa*. Du reste ses règles sont entièrement semblables à celles de la fugue. (Voyez *Fugue*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de proportion. (Voyez *Proportion*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-PARTIE. *f. f.* Ce terme ne s'emploie en musique que pour signifier une des deux parties d'un duo considérée relativement à l'autre.

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-POINT. *f. m.* C'est à-peu-près la même chose que composition; si ce n'est que composition peut se dire des chants, & d'une seule partie, & que *contre-point* ne se dit que de l'harmonie, & d'une composition à deux ou plusieurs parties différentes.

Ce mot de *contre-point* vient de ce qu'anciennement les notes ou signes des sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui

Aujourd'hui le nom de *contre-point* s'applique spécialement aux parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du plain chant. Le sujet peut être à la taille ou à quelqu'autre partie supérieure, & l'on dit alors que le *contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la basse, ce qui met le sujet sous le *contre-point*. Quand le *contre-point* est syllabique, ou note sur note, on l'appelle *contre-point simple*; *contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeurs des notes, & qu'on y fait des dessins, des fugues, des imitations: on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la mesure, & que ce plain-chant devient alors de véritable musique. Une composition faite & exécutée ainsi sur le champ & sans préparation sur un sujet donné, s'appelle *chant sur le livre*, parce qu'alors chacun compose impromptu sa partie ou son chant sur le livre du chœur. (Voyez *Chant sur le livre*.)

On a long temps disputé si les anciens avoient connu le *contre-point*; mais par tout ce qui nous reste de leur musique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Aristoxène. livre troisième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-POINT chez les anciens. (Op. sur le) Les anciens ont-ils connu ce que nous appellons le *contre-point*, c'est à-dire, l'harmonie simultanée? Cette question a été, & est encore pour les savans le sujet de bien des recherches & de bien des disputes, qui ne l'ont pas décidée. Les partisans de l'affirmative & ceux de la négative se sont traités à bon compte avec toute l'aigreur polémique. Les champions de l'antiquité se sont crus enveloppés dans la querelle, & soit qu'ils fussent savans en musique, ou seulement sensibles aux charmes de l'harmonie, ou même qu'ils ne fussent ni l'un ni l'autre, ils ont pris le parti de regarder comme ennemis de la saine littérature tous ceux qui ne souscrivoient pas à leurs décisions.

L'éloignement des temps, l'incertitude & l'obscurité des signes qui servoient chez les anciens à exprimer les sons, ne laissent guères de place qu'aux conjectures, ou du moins aux présomptions. Mais s'il est difficile de prononcer un jugement définitif, il est toujours bon de connoître les diverses opinions des savans sur cette matière, pour être au moins en état de choisir entre les probabilités.

Les partisans les plus distingués du *contre-point* des anciens, sont Gafforio, Zarlino, G. B. Doni, Isaac Vossius, Zacharia Tevo, notre abbé Faguier, & chez les Anglois, M. Sillingslet, auteur d'un ouvrage intitulé: *Principes de l'art de l'Harmonie*.

Les principaux de ceux qui se sont déclarés contre sont Glareanus, Salinas, Arnauld, Boncompagni, *Musique. Tome I,*

le P. Martini, Kircher, Marpurge, Wallis, Claude Perrault, Burette, les PP. Bougeant & du Cerceau, enfin J. J. Rousseau, comme on le voit à la fin de son dernier article.

Gafforio, en latin *Franchinus Gaffurius*, le premier auteur dont l'imprimerie ait consacré un ouvrage sur la musique, dans son traité intitulé: *Practica musica utriusque cantus*, imprimé à Milan, en 1496, soutient, d'après l'autorité de Bacchius, que les anciens ont connu l'harmonie simultanée. Malheureusement on ne trouve pas dans cet ancien auteur un seul mot qui ait trait à cette matière. L'introduction à l'art de la musique, seul ouvrage qui nous reste de Bacchius, ne traite que de la mélodie.

Zarlino, dans ses *Supplimenti musicali* (Venise 1580) regarde comme impossible que les anciens aient fait usage de la lyre à plusieurs cordes, & de l'orgue hydraulique, sans en tirer, ne fût-ce que par hasard, quelques consonnances qui leur aient donné l'idée de l'harmonie. Mais la harpe irlandaise, dont les cordes étoient bien plus nombreuses que celles de la lyre, avoit-elle donné à ceux qui en jouoient la moindre notion du *contre-point*? Les Bardes avoient-ils imaginé d'en tirer autre chose qu'une simple mélodie? Cette même raison peut s'appliquer à l'orgue hydraulique ou à l'*Hydraulicon*, dont, au reste, nous n'avons pas une idée assez exacte pour décider de l'influence qu'il eût pu avoir sur la découverte de l'harmonie. (Voyez *Orgue*.)

Giov. Bat. Doni, noble Florentin, qui, dans le dernier siècle, passa une partie de sa vie à étudier & à défendre l'ancienne musique, tire ses principales raisons en faveur du *contre-point* des anciens, de la différence entre leurs notes vocales & leurs notes instrumentales, de l'*Hydraulicon*, du nombre des cordes de la lyre. & sur-tout d'un passage de Plutarque qu'il regarde comme décisif, & qui prouve, selon lui, que quoique les plus anciens musiciens ne se servissent que d'un petit nombre de cordes, elles étoient accordées en consonnances, & disposées avec autant d'art que celles de nos instrumens modernes.

Isaac Vossius, l'un des auteurs modernes dont le latin est le plus pur & le plus élégant, est aussi l'un de ceux qui ont le plus aveuglément adopté toutes les merveilles attribuées à l'ancienne musique. Le croyable & l'incroyable sont également pour lui des articles de foi; & l'on peut bien penser qu'il met au rang des péchés mortels le simple doute si les anciens avoient inventé & pratiqué le *contre-point*. Il dit force injures aux modernes assez hardis pour le nier; mais il l'employoit, ajoute-t-il, avec trop d'intelligence & de discrétion pour outrager la poésie, en allongant, accroissant, ou répétant à leur fantaisie les mots & les syllabes, ou, suivant la plus absurde de toutes

les méthodes, en chantant en même temps différentes paroles sur différens airs. Au reste, il cite, en faveur de son opinion, les passages connus de Platon, d'Aristote, de Cicéron, de Sénèque, passages dont les partisans de l'opinion contraire ne manquent pas de s'appuyer aussi. (Voyez le fameux Traité de Vossius, de *Pœmatum cantu & viribus Rhythmi*, 1673.)

Le nom de Zaccharia Tevo est peu connu, quoiqu'il ait composé d'excellens ouvrages, où l'on trouve des réflexions profondes sur la musique. Dans son *Musico testore*, publié à Venise en 1706, après avoir cité tous les passages des anciens qui semblent favoriser le parti du *contre-point*, & tous les sentimens des plus illustres modernes sur ces passages, il conclut que d'après la description détaillée des intervalles concordans qui se trouve dans les anciens, il est naturel de supposer que l'usage ne leur en étoit pas inconnu. Mais il est aussi nécessaire de connoître & de fixer les intervalles dans la mélodie que dans l'harmonie, autrement il n'y auroit ni justesse, ni sûreté dans l'intonation: tout ce qui est dit dans les anciens sur les intervalles concordans peut donc s'entendre de l'harmonie entre les notes successives, & non d'une harmonie simultanée telle que la nôtre.

Le savant abbé Fraguier n'a pu penser que l'antiquité si éclairée, si ingénieuse dans la culture des beaux arts, ait pu ignorer l'union des différentes parties dans les concerts de voix & d'instrumens; & il s'est fondé sur un passage de Platon, pour établir, dans un Mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions en 1716, que les anciens connoissoient indubitablement le *contre-point*. Ce passage est dans le septième livre des Loix, dans lequel Platon fixe l'âge, où les jeunes gens doivent apprendre la musique, de treize à seize ans, époque où il suppose qu'ils sont en état de chanter à l'unisson de la lyre, & de distinguer la bonne musique de la mauvaise, c'est à-dire, les airs graves, décens, & capables d'inspirer la vertu, des airs légers, voluptueux & faits pour favoriser le vice. A ces considérations morales, & à d'autres non moins importantes, Platon joint celles-ci, tirées des difficultés de l'art. « Quant à la différence & à la variété dans » l'accompagnement de la lyre, dont les cordes » sont entendre un air, tandis que la mélodie com- » posée par le poète en fait entendre un autre (1), » d'où résulte l'assemblage du dense & du rare, » du vif & du lent, de l'aigu & du grave, » aussi bien que de l'*homophone* & de l'*antiphone*, » &c., ce ne sont pas-là des études propres à l'en- » fance. » C'est en donnant aux mots *homophone* & *antiphone* la signification de *consonnance* & *dissonnance* que l'abbé Fraguier détermine en sa faveur

(1) Les poètes mettoient alors eux-mêmes leurs vers en musique.

l'autorité de Platon; mais d'autres auteurs y donnent un autre sens, comme on le verra dans la suite de cet article.

Enfin, M. Stillingfleet, écrivain anglois, distingué par son savoir & par une profonde connoissance de l'antiquité, en commentant un traité de Tartini, intitulé: *Principes & Pouvoir de l'Harmonie*, &c. s'appuie des passages de Sénèque, de Vossius, & principalement de celui de Platon, allégué par l'abbé Fraguier, pour établir, contre l'opinion de Tartini lui-même, que les anciens connoissoient le *contre-point*: il traduit, comme notre académicien, *antiphonos* par *dissonance*, & soutient que c'est son véritable sens.

Passons maintenant aux antagonistes de l'harmonie des anciens. *Glareanus & Salinas*, l'un dans son *Dodeca-Chordon*, imprimé en 1547; l'autre dans son *Traité de Musique*, publié en 1577, attribuent si unanimement aux modernes l'invention du *contre-point*, qu'ils se servent l'un & l'autre précisément des mêmes termes pour la refuser aux anciens. Tous deux pensent que les musiciens de l'antiquité, lorsqu'ils s'accompagnoient avec la lyre, jouoient toujours à l'unisson de la voix; & qu'on ne trouve dans aucun des livres qui nous sont restés, aucun passage qui prouve qu'ils aient connu la musique en partis.

Artusi, qui écrivoit à la fin du seizième siècle; & dont les opinions furent très-respectées de ses contemporains, s'explique très-clairement sur ce sujet. « Dans les premiers siècles, dit-il, à la naissance de cet art, on ne chantoit pas en parties, le chant en parties étant une invention moderne ». *Ne' primi secoli, nel nascere di questa scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in consonanza, è un moderno ritrovato.* (*Arte del Contrapunto*, Venet. 1598.)

Bontempi, aussi excellent compositeur que théoricien profond, auteur d'une histoire de la musique, peu volumineuse, mais rédigée avec beaucoup de clarté & de méthode, y déclare positivement que, d'après plusieurs axiomes d'Aristoxène, il est évidemment démontré que la musique des anciens n'ayant considéré que les sons contigus & successifs, elle n'a jamais appartenu qu'à une seule voix; & qu'ainsi le *contre-point* n'a jamais été connu des anciens. (*Histor. Musica. di Gio. And. Angelini Bontempi*, Perugia 1695.)

Le P. Martini, ce savant si justement célèbre par ses recherches & ses ouvrages sur la musique des anciens, se range ouvertement parmi ceux qui leur refusent le *contre-point*. Une vie longue & laborieuse consacrée à ce genre d'étude; la communication de tous les dépôts, de toutes les archives d'Italie, où sont amassés les plus précieux restes de l'antiquité; l'immensité des connoissances qu'il avoit acquises & des matériaux qu'il avoit amassés; enfin, la candeur & la pureté naturelle

de soit amé, qui le mettent à l'abri de tout soupçon de prévention ou de partialité, donnent le plus grand poids à son témoignage. Il est obligé d'avouer, quoiqu'avec répugnance, que les anciens n'ayant reconnu pour intervalles concordans que l'octave, la quarte & la quinte, avec leurs répliques, ils ne peuvent avoir inventé & pratiqué ce que nous nommons le *contre-point*; sans quoi il faudroit dire que, privé de tierces & de sixtes, il seroit resté chez eux dans un état d'enfance & d'imperfection plus difficile à allier avec la délicatesse de leurs organes qu'une ignorance absolue.

Kircher, dans sa *Musurgie*, convient que si les anciens ont connu quelques consonnances, il y en avoit aussi, telles que les tierces & les sixtes, qui nous paroissent si agréables, qui leur étoient interdites; & que, quant aux dissonances qui produisent de si beaux effets dans la musique moderne, ils n'en avoient pas la moindre idée. Dans les premiers temps de notre *contre-point*, les quartes & les quintes furent aussi seules admises; mais on ne tarda pas à revenir de cette erreur: la saine doctrine des consonnances fut bientôt établie, celle des dissonances la suivit de près. Comment croire que les Grecs, dans le plus beau siècle des arts, en soient restés au premier pas, que des nations moins sensibles ont franchi dans un siècle presque barbare?

Le savant docteur Wallis a grièvement blessé les défenseurs de l'antiquité, par le mépris qu'il a jeté sur la musique ancienne, dans son *Appendix sur les Harmoniques de Ptolomé*, & dans les *Transactions Philosophiques*. Son opinion est d'autant plus redoutable pour ses adversaires qu'ils ne peuvent l'accuser d'ignorance, & qu'ils sont obligés d'avouer que, de tous les modernes, il est peut-être celui qui a le mieux connu la musique ancienne, excepté Meibomius, qui, avec toute sa science dans cette matière, & toute son admiration pour les anciens, n'a pu, non plus que lui, trouver dans leurs traités de musique, rien qui prouve qu'ils connoissoient le *contre-point*. *Ea verò*, dit le docteur Wallis, *quæ in hodiernâ musicâ conspicitur, partium, ut loquuntur, seu vocum, duarum, trium, quatuor, pluriumve inter se consensio, (concinentibus inter se, qui simul audiuntur, sonis) veteribus erat, quantum ego video, ignota.* (Append. ad Ptolem. Harm. 1699.)

M. Marpurg, de Berlin, auteur d'un excellent traité de la Fugue, & d'une histoire de la Musique ancienne & moderne, en allemand, imprimée en 1759, considère dans ce dernier ouvrage la question sous tous ses aspects, avec toute l'attention & la sagacité d'un musicien en qui le savoir égale l'expérience. Il ne prend point un parti décisif; mais il penche plutôt pour accorder une sorte de *contre-point* aux anciens, que pour les en priver absolument. Il dit que la nature & l'art ne marchant

jamais vers la perfection que par degrés insensibles, la musique ne fut sans doute d'abord qu'à une seule partie, qu'ensuite on put en admettre deux, puis davantage; & que dans cette harmonie naissante on dut ignorer long-temps les dissonances; qu'on se borna même aux simples consonnances des quartes, quintes & octaves, dans toute l'antiquité, & depuis la renaissance de l'art, jusqu'au temps de Guy d'Arezzo. C'est plutôt refuser qu'accorder l'harmonie aux anciens; car il est démontré qu'avec ces seules consonnances on ne peut faire une harmonie supportable.

Claude Perrault, l'architecte, fit imprimer, en 1680, une *dissertation sur la musique des anciens*, où, après avoir examiné savamment tous les passages qui semblent à quelques personnes favoriser l'opinion du *contre-point* chez les anciens, il se décide, par un enchaînement de faits & de raisonnemens très-bien liés, pour l'opinion contraire. Il avoit déjà publié librement, en 1673, son sentiment sur cette matière, dans une note de son excellente traduction de Vitruve, où il déclare qu'il n'y a rien dans Aristoxène, ni dans aucun autre auteur Grec, qui prouve que les anciens aient eu la moindre idée de l'usage des consonnances dans la musique à plusieurs parties.

On trouve dans le quatrième volume des Mémoires de l'Académie des Inscriptions, 1723, une dissertation sur la symphonie des anciens, dans laquelle il leur refuse toute harmonie, excepté celle des tierces. Plusieurs années après, les deux jésuites Bougeant & du Cerceau l'attaquèrent, non pour avoir été trop rigoureux envers les anciens, mais pour leur avoir trop accordé. Il avoit soutenu que les Grecs, dans leurs chœurs & dans leurs concerts, chantoient & jouoient seulement ou à l'unisson, qu'ils appelloient *homophonie*, ou à l'octave, qu'ils nommoient *antiphonie*, conformément à ce mot des problèmes d'Aristote: *l'antiphonie est la consonnance des octaves* (1). Jusques là les deux Révérends Pères sont de son avis; mais quand il ajoute qu'on peut conjecturer qu'ils chantoient & jouoient aussi par tierces, alors ils commencent leurs attaques; ils n'ont pas de peine à prouver que si dans l'harmonie moderne, la succession alternative des tierces majeures & mineures est d'un effet agréable, il n'y auroit rien de plus insupportable à l'oreille qu'une suite non interrompue de tierces, soit majeures, soit mineures. M. Burette soutint son dire; mais on voit, dans la suite de cette dispute, qu'il combattoit moins par conviction que pour ne pas se rétracter de ce qu'il avoit une fois avancé. Il ne se borne pas, dans ce mémoire, à nier que les anciens aient connu l'harmonie proprement dite,

(1) Το μὲν ἀντιφωνίον συμφώνησι μετ' ὀκταβάται. *Probl.* 39, sect. 19.

il refuse à leur musique bien d'autres perfection ; mais les Grecs ont trouvé contre lui des défenseurs. Voyez l'article *Grecs (Musique des anciens.)*

Si l'on joint à toutes les autorités précédentes celle de J. J. Rousseau, qui non seulement dans cet article *contre-point*, mais dans l'article *harmonie*, & dans plusieurs autres, s'est déclaré pour le même sentiment, on sera bien tenté de regarder la question comme décidée. Mais écoutons M. Burney, qui, après avoir rapporté diverses opinions sur cette matière, est certainement en droit de donner la sienne.

Il ne croit pas que les anciens aient jamais fait usage de l'harmonie simultanée, & sa première raison est que, sans tierces & sans sixtes, elle eût été fort insipide; & qu'avec ces deux accords, la combinaison de plusieurs sons & de plusieurs chants, à différens intervalles, & avec des rythmes différens, eût occasionné une confusion que le respect porté par les Grecs à leur langue & à leur poésie, ne leur eût pas permis de souffrir. « On a, dit-il, souvent soutenu, & avec quelque apparence de raison, que l'ignorance & le savoir, le bon goût & la barbarie, ne pouvoient être unis chez le même peuple à un tel point que, tandis que ce peuple auroit porté au dernier degré de perfection la poésie, la sculpture & l'architecture, il pût se plaire à une musique rude, sauvage, & même commune. — Mais il n'est pas vrai que la musique ait toujours vécu en paix avec les autres arts, dans les pays où ils ont été cultivés avec le plus de succès. En Italie, la peinture, la poésie, la sculpture, au seizième siècle, surpassoient de bien loin la musique; & en France, quoique les compositions de Lulli, sous le règne de Louis XIV, aient été au moins aussi vantées par les François que celles des plus grands musiciens de la Grèce le furent par ceux qui les avoient entendues, ou qui en avoient ouï parler; cependant les François eux-mêmes sentent aujourd'hui, comme l'ont toujours pensé toutes les autres nations de l'Europe, que ces compositions étoient non-seulement inférieures à ce qu'ils produisoient dans les autres arts à la même époque, mais qu'elles sont même tout-à-fait détestables.

« Je fais bien que plusieurs passages dans les anciens auteurs; ont été cités comme favorables au parti du *contre-point*, mais que ne doivent pas y trouver ceux qui sont déterminés à y voir tout ce qu'ils cherchent? Il ne m'en paroît pas moins que le *contre-point* est une invention moderne, comme la poudre à canon, l'imprimerie, l'usage de la boussole & la découverte de la circulation du sang. A toutes les preuves qu'on en a données, ajoutons une observation qui paroît décisive, & qui n'a encore été, à ma connoissance, alléguée par aucun auteur.

« On convient généralement que les modes ecclésiastiques, & le plain-chant de l'Eglise, ne sont des restes de l'ancienne musique que,

Or, comme ils ont toujours été écrits, dans les plus anciens missel, sans parties, & qu'ils étoient toujours chantés à l'unisson & à l'octave, c'est parmi tant d'autres preuves, une forte présomption contre ceux qui pensent que les anciens ont connu le *contre-point*; sur-tout cette espèce de mélodie étant si lente & si simple qu'elle est plus susceptible, & même qu'elle a plus besoin que toute autre, des ornemens de l'harmonie simultanée. Il paroît donc démontré qu'une harmonie telle que la nôtre n'a jamais été pratiquée par les anciens, &c.»

Cette preuve n'est peut être pas aussi forte qu'elle le paroît à M. Burney, mais sa conclusion est positive; ce qui ne l'est pas moins, ce sont les raisons éloquantes & ingénieuses que D. Eximeno allégué en faveur du *contre-point* des anciens Grecs, dans son traité *dell' origine e delle regole della Musica*. C'est un plaidoyer en forme. Ceux de nos lecteurs qui n'aient à se décider qu'en connoissance de cause nous saurons gré de leur faire connoître ces raisons; & comme dans une matière aussi conjecturale, il nous paroît difficile d'y en opposer de meilleures, nous terminerons par-là cet article.

« Examinons sur quel fondement on attribue aux Grecs cet ennuyeux chant à l'unisson, entièrement dépourvu d'harmonie simultanée. Si vous dites à un homme ignorant en musique, mais bien organisé, d'entonner un intervalle de tierce ou de quinte, il ne saura comment s'y prendre; mais qu'il se mette à chanter avec un autre, la mélodie qu'il accompagne tirera de lui, comme par force, des tierces & des quintes. Pourquoi donc refuser aux Grecs ce même instinct? Un chœur de trente ou quarante voix, accompagné d'instrumens, le tout composé de parties basses & de parties aigues qui exécutent à l'unisson la même mélodie, seroit pour nos oreilles un fracas insupportable; & comment peut-on prétendre qu'une pareille musique flattât les oreilles des Grecs, bien plus délicates que les nôtres?

« On dit, premièrement, que les Grecs ne connoissent d'autres consonnances que l'octave, la quinte & la quarte. Chez eux la tierce & la sixte étoient dissonantes; & sans les tierces & les sixtes, quel *contre-point* pouvoient-ils composer? C'est une supposition très-fausse, ou plutôt une équivoque qui vient de ce qu'on a donné aux mêmes paroles des significations différentes. Les Grecs divisoient les sons ou intervalles en sons agréables (*concinni*) & en sons désagréables (*inconcinni*). *Eos autem (sonos) qui sunt auribus tantum non ingrati, concinnos vocant*. Emman. Bryen. harmonie, liv. I. sect. 4. Voilà notre division d'intervalles consonnans & dissonans; & si l'opinion commune, qui suppose que les Grecs ne reconnoissoient pour consonnances que l'octave, la quinte & la quarte étoit vraie, ces intervalles seuls auroient été chez eux des intervalles agréables (*concinni*), ce qui est très-faux.

» Il est vrai qu'Euclide & Aristoxène divisent les intervalles en *consonnans* & *dissonans*, & qu'ils appellent *consonnans* l'octave, la quinte & la quarte seulement; tout autre intervalle, disent-ils, est *dissonant*. Mais il faut considérer si les Grecs entendoient par le mot *dissonant* la même chose que nous entendons par le mot *dissonance*. S'ils enendoient la même chose, comme l'opinion commune le suppose, des sons *dissonans* (*dissoni*) & des sons *désagréables* (*inconcinni*), auroient été chez eux des termes synonymes, & ils ne l'étoient certainement pas. *Qui sunt dissoni non sunt omnes & inconcinni*. Brien. *ibid.* Il y avoit donc des intervalles *dissonans* qui n'étoient pas *désagréables*: ou, pour parler notre langage, quelques intervalles *dissonans* étoient des consonnances. En voici la raison:

» Nous appellons l'octave & la quinte *consonnances parfaites*, parce que leurs sons s'unissent avec une telle convenance que l'oreille n'y trouve pas cette diversité, ou pour parler ainsi, cette discordance de sensations agréables qu'elle trouve dans les sons de la tierce & de la sixte: & parce qu'en finissant le chant, les voix doivent se réunir comme dans un seul point, nous disons que, pour terminer un morceau de musique, l'accord le plus convenable est l'unisson, après l'unisson l'octave, & ensuite la quinte. En effet, lorsque deux voix finissent à la tierce l'une de l'autre, l'oreille n'y sent pas ce parfait accord, qui est le propre d'un point final: elle voudroit, pour ainsi dire, que les voix continuassent de chanter jusqu'à ce qu'elles se réunissent sur des sons plus analogues & parfaitement semblables. Or, c'est sur cette ressemblance ou convenance qu'est fondée la signification du mot *consonnant*, tel que l'employoient les anciens. *Sonos, qui similitudinis aliquid participant, vocantur consonos; qui vero identitatis aliquid, unisonos*. Brien. *ibid.* En sorte que nos *consonnances parfaites* furent appellées par les anciens, des sons *consonnans*. Tous les autres intervalles, ils les nommoient *dissonans*, ce qui vouloit dire seulement *dissimilables* (*dissimiles*); pour distinguer parmi ceux-ci ceux qui flattoient l'oreille & ceux qui lui déplaisoient, il y avoit une autre division de sons agréables (*concinni*), & désagréables (*inconcinni*); & dans les sons agréables ils comprenoient nos *consonnances imparfaites*, & peut-être même les dissonances les plus régulières.

» Il vrai que dans les témoignages des anciens on ne peut fixer bien clairement la signification des mots, sur-tout en fait de musique, sur laquelle il est difficile de rien comprendre sans exemples, & c'est ce qui nous manque entièrement. Mais on ne devoit pas pour cela refuser aux Grecs l'usage de l'harmonie simultanée, puisque la nature parle en leur faveur, & qu'elle est secondée par les nombreux témoignages des anciens; témoignages qui, dans leur obscurité même, désignent allez

clairement l'accord simultané de différentes voix. On cite des passages de Cicéron de Sénèque, de Quintilien, mais qui paroissent moins décisifs que celui-ci de Platon *Cum alios suos modulos reddant, alios poeta, cantus ipsius auctor; ut spissitudinem praterea raritati, velocitatem tarditati, acumen gravitati, & omnino consonum simul & dissonum praestet, rhythmorumque universa varietas lyra vocibus accomodetur*. Plat. de Legib. lib. 7 (1). (Voyez *Mémoire de Trévoux* 1725)

» Comment peut-on répondre à de pareils témoignages par des argumens négatifs? Si les Grecs, dit-on, avoient connu l'invention du *contre-point*, ils en auroient sans doute parlé avec emphase, comme ils parlent de leurs autres inventions. Mais pour que les Grecs parlassent distinctement du *contre-point*, & en vantassent la découverte, il eût fallu qu'ils eussent connu la musique sans *contre-point*. Nous célébrons cette invention, parce qu'il nous est resté des papiers de musique des siècles barbares, dans lesquels on chantoit presque toujours à l'unisson. Mais si les Grecs chantoient toujours avec une harmonie simultanée, ils ne pouvoient regarder celle-ci comme une invention ajoutée à la musique. L'art de musique & parler du *contre-point* étoit pour eux la même chose; & l'emphase avec laquelle ils parlent de la musique est l'emphase avec laquelle ils parlent du *contre-point*.

» Au moins, repliquera-t-on, l'on devoit retrouver dans leurs écrits quelques règles pour faire s'accorder les voix, préparer & résoudre les dissonances, & cent autres choses, sans la connoissance desquelles on ne peut faire usage du *contre-point*. Si cet argument étoit valable, on pourroit également dire que les Grecs chantoient sans faire de cadences, ni de faux de tierce, de quarte, de quinte, &c.; parce qu'on ne trouve dans leurs écrits aucun vestige de ces propriétés de la bonne modulation, ni d'aucune autre de cette espèce. Cet argument prouve seulement que les Grecs n'écrivirent point, ou écrivirent fort peu, sur la pratique de la musique. Leurs traités de musique étoient presque tous spéculatifs. Quelque interprétation que l'on donne au passage de Platon cité ci-dessus, il nous donne clairement à entendre que les Grecs avoient étudié la manière d'accorder les voix avec les instrumens, & d'entremêler les sons aigus avec les graves, les sons lents avec les sons rapides, les consonnans avec les dissonans; mais comme ces objets ne peuvent être réduits à des principes spéculatifs, & beaucoup moins encore à des proportions numériques, & qu'elles sont

(1) C'est le même passage sur lequel nous avons vu plus haut que s'appuyoit l'abbé Fraguier. On voit que le traducteur latin rend comme lui *inconfans* & *inconcinns* par *consonum* & *dissonum*.

d'autres règles que le génie & le goût ; les philosophes n'en parlent point. Leurs traités de musique sont comme plusieurs de nos traités modernes, qui, se bornant à la partie spéculative & théorique de l'art, ou plutôt de la science musicale, n'enseignent rien pour la pratique.

» Dailleurs, les musiciens Grecs n'avoient pas le même besoin que nous de réduire la pratique en petites règles, tant parce que leur caractère, leur éducation & leur langue leur donnoient pour la musique les dispositions les plus avantageuses, que parce que leur délicatesse étant extrême, je crois qu'ils ne firent pas usage de plusieurs passages de notre *contre-point*. Les dissonances, par exemple, étant un embellissement ajouté par l'art à la nature, une dissonance fera plus ou moins supportable, selon que l'oreille qui l'entend fera plus ou moins dure. Aussi ne me semble-t-il pas vraisemblable que les Grecs aient employé nos intervalles superflus & diminués, ni plusieurs résolutions irrégulières qui sont très-fréquentes dans notre musique. Or, pour faire usage des dissonances régulières, telles que la quarte, la neuvième, la sixte & la septième, il leur suffisoit d'avoir la règle-pratique de les résoudre en descendant d'un degré, sans avoir besoin de consulter les spéculations des philosophes, de même qu'ils faisoient sans ces spéculations les cadences, les sauts de quarte, de sixte, &c. les mutations de mode, & toutes les autres propriétés essentielles au chant. »

» Mais je crois (& peut-être ne me trompé-je pas) que les ennemis du *contre-point* grec veulent parler d'un genre de *contre-point* le plus vanté parmi nous, & certainement inconnu aux Grecs ; je veux dire ce *contre-point* dans lequel les voix étant partagées en plusieurs chœurs, chaque chœur, & même chaque voix fait une modulation différente ; d'où naît un contraste continu de notes de diverses valeurs, de consonnances & de dissonances, de mélodies diverses & contraires. Ce genre de musique, par lequel nos grands maîtres affectent de se faire connoître, est une sorte d'*imbroglio* rempli d'art, mais sans goût & sans expression. Le sentiment que pourroit faire naître une de ces voix est contredit ou détruit, comme l'a sagement remarqué le célèbre Tartini, par le bruit & par les modulations contraires des autres voix. En un mot, ce genre de *contre-point* est un reste du goût gothique, qui recherchoit en tout le difficile, le merveilleux, & la surprise des sens extérieurs, sans s'occuper jamais des vives & profondes émotions de la nature. Si nos adversaires veulent parler de ce *contre-point*, nous leur accordons volontiers que les Grecs ne l'ont pas connu ; & s'ils l'avoient connu, nous ajouterons qu'ils l'auroient blâmé. Les Grecs étoient trop anans de la nature, pour faire un pareil abus de l'harmonie. Notre musique théâtrale, dégagée des abus qui la déparent, peut seule donner une idée de leur *contre-point*.

Les instrumens y servent à l'expression de la partie principale, qui n'est souvent accompagnée que par le *contre-point* naturel de tierce & d'octave. On y fait un usage modéré des dissonances & des diverses modulations des parties, & seulement autant qu'il en faut pour donner plus de force à l'expression ou au motif de la partie chantante. On use de la même modération dans les duos, trios, quatuors & autres morceaux à plusieurs voix. Ces voix sont tempérées les unes par les autres, & du tout ensemble il résulte une seule & très-simple expression, que l'harmonie rend encore plus vive.

» Quelques favans ont prétendu que les Grecs, au moyen du seul *contre-point* d'octave, quarte & quinte, avoient une plus grande variété de modulations que nous, mais qu'ils ne connoissoient pas le *contre-point* de tierce & de sixte. Ils fondent principalement leur opinion sur les proportions numériques des tétracordes grecs, & ils concluent de ces proportions que les tierces & les sixtes étoient discordantes, & que par conséquent les Grecs ne pouvoient s'en servir ni comme consonnances, ni pour sauver les autres dissonances. Enfin, disent-ils, notre *contre-point* est fondé sur le *tempéramment* des intervalles, par lequel les modernes ont rendu insensible la discordance des tierces & des sixtes, & ce *tempéramment* ayant été inconnu aux Grecs, ils n'ont pu former d'accord que par octave, quarte & quinte, qui sont des intervalles immuables.

» Le P. Martini est de cet avis, (1) & c'est avec le secours de ce chétif *contre-point* qu'il prétend expliquer tous les passages des anciens favorables au *contre-point* des Grecs ; mais il ne les explique pas tous avec un bonheur égal. Entr'autres, il en cite un de Longin, qui dit dans son *Traité du Sublime* (2), que le son principal (*princeps*) que nous pourrions nommer *fondamental*, reçoit des *paraphônes* une expression plus douce ; & pour expliquer ce que c'est que ces sons *paraphônes*, il rapporte un autre passage de Gaudentius, qui divise, les sons en *unissons*, *consonnans* & *paraphônes*. Par des sons *paraphônes*, dit le P. Martini, on doit entendre la quarte & la quinte seulement. Mais dans divers passages de sa Dissertation, il cite des témoignages des anciens, dont il conclut que par sons *consonnans* ils entendoient l'octave, la quarte & la quinte. S'ils l'entendoient effectivement ainsi, le troisième membre de la division de Gaudentius est superflu, puisque les sons qu'il y comprend sont aussi contenus dans le second (3). Le témoi-

(1) *Stor. della musica*, Tom. I, Dif. 2.

(2) Chap. XXIV.

(3) Il est à propos de citer ici le passage de Gaudentius, dont le P. Martini & D. Eximeno paroissent avoir également abusé.

Homophoni, unissons, ne diffèrent ni au grave, ni à

gnage de Longin est si décisif en faveur de l'harmonie simultanée des anciens, qu'il est impossible d'en tirer une autre conséquence, à moins de s'égarer, comme le P. Martini, dans les discours des philosophes sur les proportions numériques des intervalles.

» Il est certain, me dira-t-on, que nos tierces sont différentes des tierces des Grecs, puisque les nôtres ont été réduites à la mesure qu'elles ont actuellement, par le tempérément des intervalles, inconnu aux Grecs, & que *Barolomeo Ramos*, espagnol & célèbre professeur de musique dans les universités de Salamanque & de Bologne, a proposé le premier. Cette réponse est fondée sur un cercle vicieux, commun dans tous les arts. Quand on est parvenu à connoître ce que la nature nous inspire, on veut que ce soit le produit de nos réflexions. Les mathématiques sont remplies de cette vanité : elles nous donnent à entendre que l'on a trouvé par le calcul la manière d'élever un fardeau, ou de construire une machine ; mais il n'en est pas ainsi. C'est la nature qui nous a enseigné ces choses, & ensuite les mathématiques, pour les rendre plus faciles, les ont réduites aux loix du calcul. Il faut placer dans cette classe le tempérément des intervalles harmoniques. La nature a toujours inspiré aux hommes les mêmes élémens de la musique ; & les philosophes ont ensuite cherché la mesure de ces élémens, qu'ils n'ont pu trouver, & qu'ils ne trouveront peut-être jamais avec la précision qu'ils desirent.

Les tierces & les sixtes de la musique grecque étoient donc les mêmes que les nôtres : & la diversité des tétracordes vint de la difficulté de mesurer les intervalles. Nous en avons un exemple très-clair dans notre tempérément même. On n'y pensa pas avant le 16^e siècle, & long temps auparavant on employoit les tierces & les sixtes propres au *contre-point*. Depuis *Barolomeo Ramos* on a fait divers systèmes de tempérément, mais tous également inutiles, puisqu'aucun ne sert & ne peut servir à accorder parfaitement les instrumens. Ils s'accordent, après tout, comme se forment les paroles, c'est à dire, par instinct, ou en se

l'aigu, mais ne sont que des duplicques du même son. *Symphonoi*, consonnans, sont des sons qui, lorsqu'ils sont produits en même temps par la lyre ou par la flûte, se mêlent & s'unissent si bien ensemble que le son le plus bas ne se distingue point du plus haut.

Diaphonoi, dissonans, sont ceux qui, frappés ensemble, ne s'unissent jamais.

Paraphonoi, paraphônes, ne sont ni consonans, ni dissonans, mais entre l'un & l'autre. Cependant lorsqu'on les entend ensemble, ils paroissent consonnans.

Rien dans notre musique ne peut nous donner l'idée de ces sons mixtes, mais comme ils paroissoient consonnans à l'oreille, il semble que dans le passage de Longin, *paraphônes* est mis pour consonnances en général, & non, comme le veut le P. Martini, pour la quarte & la quinte seulement.

réglant sur les sensations presqu'innées que la nature a placées dans l'homme comme des élémens de la musique.

» Dans le siècle dernier, d'après la supposition que les intervalles harmoniques dépendoient des proportions, on construisit quelques clavecins à trois rangs de touches, pour former les tons majeurs & les tons mineurs. L'expérience démontra que les sons trouvés par le calcul étoient de vraies discordances ; mais nous, superstitieusement attachés à nos inutiles raisonnemens, nous nous servons d'un langage tout-à-fait contradictoire. Nous appellons justes & parfaites les tierces & les quintes, que l'expérience nous enseigne être inutiles pour chanter & pour jouer des instrumens, & nous appellons altérées, & même discordantes, les tierces & les quintes dont la nature nous force de faire usage. Notre extravagance va jusqu'à avancer comme une proposition fondamentale en musique ce paradoxe : *Une voix juste ne chante pas toujours juste.* (Bethisi, Théor. & Prat. de la Musique, part. 2, chap. 4, art. 2, prop. 6.) Concluons donc que les tierces & les sixtes ont toujours été les mêmes dans la pratique, quoique les philosophes leur aient attribué des mesures diverses : de même que les distances des planètes ont toujours été les mêmes, quoique les astronomes les aient supposées tantôt d'une mesure & tantôt d'une autre. On ne peut donc rien inférer de la mesure des tétracordes anciens contre la pratique du *contre-point* des Grecs.

» Mais ce qui prouve le mieux l'insuffisance de ce principe pour refuser aux Grecs toute l'étendue de notre *contre-point*, c'est que, quand même les Grecs auroient entièrement ignoré le *contre-point*, il leur eût fallu même pour chanter employer notre *tempérément*. Supposons qu'ils modulassent sur le tétracorde de Dydime, qui, selon le père Martini, étoit le plus parfait ; si, en commençant par la corde *ut*, ils faisoient la modulation *ut, fa, re, sol, ut*, entonnant juste, selon les proportions de Dydime, tous les intervalles qui la composent, le second *ut* discorderoit avec le premier de plus d'un *comma* ; & ainsi généralement dans toute autre modulation, en formant les intervalles justes, ils ne pouvoient jamais retourner à la même corde. Il faut donc dire ou que les Grecs employèrent dans la pratique des intervalles que nous appellons *temérés*, ou que leurs chants ne finissoient jamais sur la corde par laquelle ils commençoient : & puisque cette dernière supposition seroit absurde (1), nous devons conclure que les Grecs, dans la pratique, tempéroient comme nous les intervalles,

(1) Ici D. Eximeno passe un peu trop en musicien moderne : car les morceaux de musique grecs ne finissoient pas toujours sur la même note par laquelle ils commençoient.

faisant une quinte tantôt plus forte, tantôt plus foible, comme on reconnoit que cela est nécessaire pour notre *contre-point*.

» La nécessité de ce *tempérament* ne fut peut-être pas remarquée par les Grecs, parce que ceux de leurs auteurs qui écrivirent sur la musique étoient plus spéculatifs que praticiens. Elle n'a été remarquée parmi nous que depuis que des hommes, aussi exercés dans la pratique que dans la théorie, ont pu saisir la différence qui existe entre les intervalles théoriques & les intervalles pratiques; & cette différence, établie entre les uns & les autres, n'est pas, comme on le croit, une découverte de notre génie, mais un instinct du génie musical, commun à tous les siècles & à toutes les nations du monde. » (M. Ginzué.)

CONTRE-POINT chez les modernes. (Histoire du) Presque tous les auteurs qui ont écrit sur le *contre-point* prétendent qu'il fut inventé vers l'an 1022, par Guy ou *Guido*, moine d'Arezzo en Toscane. Mais un art aussi difficile, qui n'a pu naître, pour ainsi dire, que par degrés, & parvenir à la perfection que par les efforts successifs des hommes de génie, dans l'espace de plusieurs siècles, doit avoir été bien foible dans son enfance, & ses premières tentatives ont été nécessairement circonscrites & grossières.

Celui des ouvrages de Guy d'Arezzo qu'on cite le plus souvent, & où l'on suppose que sont consignées toutes les inventions qu'on attribue à ce moine, c'est son *Micrologus*; l'un des plus curieux chapitres de ce traité est intitulé: de *Diaphonia & organi Jure*. On y voit l'état où étoit la musique au temps où il fut écrit, & quelques exemples des premiers & informes essais d'harmonie.

Par *diaphonie*, *Guido* entend seulement le discant, qu'on appelloit alors *Organum*. (Voyez *Discant*, *Organiser*.) Il consistoit à chanter une partie sous le plain-chant. Quelques-uns n'y employoient que les quarts; mais il étoit permis de doubler ou le plain-chant, ou l'*organum* par octaves. Cette espèce de discant déplait à *Guido*, qui la rejette comme trop dure; il y en substitue une autre plus douce, sans dire clairement qu'elle soit de son invention. Elle consiste à admettre, outre la quarte & l'octave, les tierces majeure & mineure, en retenant le demi-ton & la quinte. La partie inférieure peut chanter avec la supérieure à chacun de ces quatre intervalles, selon certaines règles qu'il donne, mais dans un langage presque intelligible.

Il y joint des exemples fort confus, & peut être copiés incorrectement, mais qu'on peut cependant considérer comme de curieux échantillons de ce qui passoit, même dans son esprit, pour la meilleure harmonie de son temps. Il faut avouer qu'on n'en voit pas trop la supériorité sur celle qu'il re-

jetoit comme trop rude. Tous les passages qu'il cite sont dans un misérable faux-bourdon, où l'on voit toujours, à quelques exemples près, la quarte préférée à toutes les consonnances: *principium obinet*.

Ce chapitre sur la *diaphonie*, & les traits de discant qui y sont cités, suffisoient pour prouver que c'est sans aucun fondement qu'on a si souvent attribué à *Guido* l'invention du *contre-point*, ou de la musique en partie. On ignore si depuis la composition de ce traité, il ne fit pas quelques progrès; mais il faut qu'il ait avancé à grands pas, si de ces foibles & grossiers essais il parvint à une harmonie pure, & s'il produisit en effet quelque chose que l'oreille pût supporter aujourd'hui.

On verra à l'article *France*, que plus d'un siècle avant *Guido*, deux autres moines, Hubald & Endes ou Odo, avoient fait des essais de *contre-point* semblables à ceux qu'on trouve dans le *micrologus*. Comment plus de cent ans s'écoulèrent-ils entre ces moines françois & celui d'Italie, sans que l'art eût fait aucuns progrès? C'est qu'avant l'invention de l'imprimerie, les savans étoient épars dans l'Europe, & ne pouvoient se communiquer leurs lumières. Ce qu'un homme de génie avoit inventé, il falloit qu'un autre homme de génie l'inventât encore. Il falloit un siècle pour qu'une découverte pût se répandre alors, comme elle se repand maintenant en peu de jours. Aussi l'harmonie resta-t-elle, long-temps après *Guido*, au même point où il l'avoit laissée.

Les noms de *diaphonia*, *d'organum*, de *discantus*, ceux de *tripulum*, *quadruplum*, *motetus*, *medius*, *diatessaronare*, &c. furent successivement donnés à cette harmonie grossière, avant celui de *contre-point*, *contrapunctum*. Ce nom vint, sans doute, comme le dit Rousseau, de ce que les signes des sons, posés sur les lignes, étoient d'abord de simples points, & qu'en composant à plusieurs parties, on plaçoit ces points l'un sur l'autre, ou, comme on le dit encore en Italie, l'un contre l'autre, *ut contre mi*, *re contre fa*, &c.

Il est assez difficile de découvrir dans quel temps on commença d'employer le mot *contrapunctum*. On le trouve dans un traité manuscrit de *Prof-doscimus de Reldemandie*, qui est à la bibliothèque du Vatican, & composé en 1412. On le trouve aussi dans un autre manuscrit de la même bibliothèque, beaucoup plus ancien, puisqu'il est attribué à Jean de Muris, lequel florissoit en 1330.

C'est à peu près dans ce temps, c'est dans le quatorzième siècle, que les loix du *contre-point* commencèrent à être fixées, & que les tierces & les sixtes furent employées dans une suite régulière d'accords, préférablement aux autres consonnances. Cette harmonie simultanée, plus agréable & plus douce que celle qu'on avoit employée jusqu'alors, eut peine à s'introduire dans la musique sacrée.

On la censura comme une innovation dangereuse ; & tandis que l'art nouveau du *contre-point* étendoit ses limites, & formoit son code par de nouvelles combinaisons de sons, il scandalisoit la piété & la simplicité des partisans de l'ancien usage.

On se plaignit au pape Jean XXII, que par cet abus du disant les principes de l'antiphonaire & du graduel étoient tombés dans un tel mépris, que les chanteurs ne pouvoient plus reconnoître sur quels fondemens leurs mélodies étoient établies, & qu'enfin l'ignorance où ils étoient des tons & des modes de l'église étoit parvenue à un si grand excès, qu'ils négligeoient toute distinction, & qu'ils excédoient les bornes qui avoient été prescrites à chacun de ces tons & de ces modes.

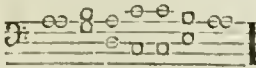
Ce pape, de l'avis du conclave, lança une bulle à Avignon, pour supprimer toutes ces licences, & prononça des peines très-sévères contre les contraventeurs. Cette arme des bulles papales étoit alors très-redoutable ; & la voilà lancée contre des accords de sixte & de tierce. Il étoit réservé à l'un des successeurs de Jean XXII de s'indigner, quelques siècles après, avec les mêmes armes, ceux qui oseroient attaquer les graves poésies de l'Arionste (1).

Mais pendant que l'église refusoit d'admettre les progrès qu'avoit faits l'harmonie, la musique profane ne négligeoit pas de s'en enrichir. Elle avoit commencé d'être cultivée en Italie dès le siècle précédent, comme on le voit par les ouvrages de *Marchetto* de Padoue, conservés en manuscrit dans la bibliothèque du Vatican, & dédiés à Charles, roi de Sicile, en 1283. Ce sont les écrits les plus anciens peut-être où il soit question de *dièzes*, de *contre-point chromatique*, & de *dissonances*.

Dans cet auteur on trouve plusieurs tentatives ou nouvelles combinaisons harmoniques, dont quelques-unes ont été adoptées depuis, & quelques autres rejetées.

En voici des exemples notés à la moderne. Dans les ouvrages de *Marchetto* ils sont écrits sur une seule portée de quatre, cinq, six lignes, ou même davantage, selon que la distance des intervalles l'exige, avec deux clefs, l'une pour la basse & l'autre pour le dessus, & deux couleurs ; le rouge pour le dessus & le noir pour la basse.

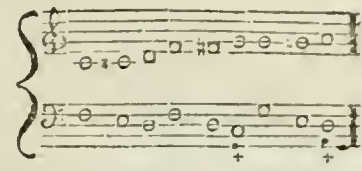
Contre-point diatonique.



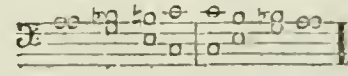
Ce *contre-point* est bien loin d'être élégant, mais il ne contient rien que de conforme aux règles modernes.

(1) Léon X. Nous ne donnons pas pour un fait certain cette excommunication des censeurs du *Roland Furieux*, quoi qu'elle soit attestée par plusieurs auteurs. *Musique, Tome I.*

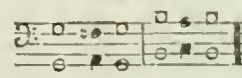
Les exemples suivans offrent non-seulement le plus ancien emploi que l'on ait encore pu trouver du dièze accidentel, mais peut-être aussi les plus anciens essais de ce que nous appelons *chromatique*.



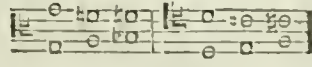
La modulation de *re* avec tierce majeure, à *ut*, & celle de *mi* avec la même tierce, à *re*, ne s'employent plus aujourd'hui, quoi qu'elles soient assez communes dans les compositions du seizième & du dix-septième siècles : mais à cette irrégularité près, si le mérite d'une invention est dans l'usage dont elle devient par la suite, *Marchetto* mérite les remerciemens de bien des compositeurs pour ce passage, ainsi que pour les exemples suivans de modulation chromatique, ascendante & descendante,



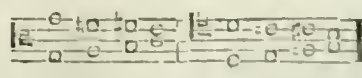
Il reconnoit la sixte majeure montant à l'octave pour une consonnance imparfaite ;



mais en descendant, il l'appelle dissonante, *dissonantem*, & il la résout un demi-ton plus bas avec la quinte pour basse.



Ce passage, avec un léger changement dans l'accompagnement, a été depuis adopté par tous les compositeurs de l'Europe, & répété jusqu'à la satiété, sous cette forme.



Marchetto est le premier qui ait parlé des dissonances & de leur résolution. Il établit pour règle que deux septièmes, ou deux quarts, employées comme dissonances, ne peuvent succéder l'une à l'autre ; & qu'après une dissonance, la partie qui a offensé l'oreille, doit expier sa faute en devenant une consonnance, tandis que l'autre se tient à sa place, &c.

En regardant ces essais du point de perfection où l'art est parvenu, ils peuvent nous paroître informes & méprisables, mais si l'on songe qu'ils étoient faits il y a plus de cinq cents ans, on les regardera comme les témoignages précieux des premiers efforts du génie, dans un temps où il n'avoit encore pour guide que l'instinct & le tâtonnement de l'oreille; où il falloit qu'il créât à chaque pas, & où la moindre de ses inventions étoit sans doute plus étonnante & plus méritoire que tous les grands effets qu'on peut produire aujourd'hui par de simples réminiscences.

N'est-il pas intéressant, par exemple, de voir Jean de Muris, qui florissoit dans le quatorzième siècle, établir dans son *Traité du Contre-point* (1) des règles dont la plus grande partie est encore en vigueur aujourd'hui ?

Il commence par établir qu'au-delà de l'octave tout est répétition, que « dans l'étendue de l'octave, il y a six espèces de consonnances, trois parfaites & trois imparfaites. De la première espèce sont l'unisson, l'octave & la quinte; de la seconde les deux tierces, majeure & mineure, & la sixte majeure ». Il est singulier que la sixte mineure ne soit point mise, par Jean de Muris, au nombre des consonnances, & que Francon même l'ait traitée de dissonance, puisqu'elle n'est qu'une inversion de la tierce majeure, que l'un & l'autre reconnoissent pour consonnante.

« La première consonnance du genre parfait, continue Jean de Muris, est l'unisson. Il doit naturellement être suivi de la tierce mineure, laquelle, au contraire, pour plus de variété, doit l'être d'une consonnance parfaite. La quinte, étant aussi du genre parfait, est bien suivie par la tierce majeure, & *vice versa*. L'octave, autre consonnance parfaite, peut être suivie de la sixte majeure, après laquelle on peut choisir d'une consonnance parfaite ou d'une imparfaite. Il en est de même de la tierce mineure, qui étant du genre imparfait, peut être indifféremment suivie d'une consonnance parfaite ou d'une imparfaite. La tierce majeure, quoique mieux suivie d'une quinte, peut cependant l'être d'une autre tierce; mais celle-ci doit être mineure. De même la sixte majeure, quoique mieux suivie d'une octave, peut l'être aussi d'une consonnance parfaite ou imparfaite d'une autre espèce, à cause de la variété. Elle peut l'être d'une quinte, mais seulement quand la partie inférieure s'élève à la tierce majeure ou mineure; & d'une tierce ou d'une sixte à volonté.

» Toute composition doit commencer & finir par une consonnance parfaite. Deux parties ne doivent pas monter ou descendre en même temps

» sur des consonnances parfaites, quoique les imparfaites puissent être employées sans précaution. Enfin, l'on doit prendre soin que quand la partie inférieure monte, la partie supérieure descende, & le contraire, &c. » -

Notez que Jean de Muris ne fait dans ce traité aucune mention de la quarte. *Prosdocimus de Beldemandis*, qui écrivoit quelque temps après lui (1), en parle comme d'une dissonance, quoiqu'elle le soit moins, dit-il, que la seconde & la septième, & qu'elle puisse être placée dans une classe moyenne, entre les consonnances & les dissonances.

On flottoit ainsi dans cette enfance du *contre-point*, & cela devoit être, puisqu'on ne suivoit qu'une routine aveugle, & le sentiment capricieux de l'oreille.

On s'en tint pendant long-temps à éclaircir & à tâcher de fixer les règles de ce *contre-point simple*, ou de note contre note. Il y avoit un grand pas à faire pour en venir au *contre-point figuré*, où plusieurs parties marchent ensemble, chacune avec des valeurs de notes différentes, & qui ne pouvoit par conséquent exister sans l'invention de ces différentes valeurs, & de la division des temps.

Mais depuis cette invention même, on peut dire que tous les essais d'harmonie antérieurs à la moitié du quinzième siècle, ne faisoient que défigurer & étouffer la mélodie. Lorsqu'elle commença à s'épurer & à se perfectionner, quoique les combinaisons diverses des consonnances se fussent extrêmement multipliées, leur douceur continue engendra bientôt la langueur & la saïeté. On sentit que la musique, comme tous les autres arts, demande de la variété & des contrastes. Quelques musiciens hardis eurent le courage & l'adresse de réveiller l'attention en entremêlant, avec les consonnances, quelques accords dissonans. Ils s'aperçurent qu'en donnant à l'oreille une peine passagère, & en la tenant en suspens, ils lui procuroient un plaisir plus vif, quand la discordance étoit sauvée.

Ils usèrent d'abord de ces dissonances avec beaucoup de sobriété. Ce ne furent que des quartes sauvées sur la tierce, ou des septièmes sur la sixte; rarement des secondes, des neuvièmes, ou des accords de quinte & sixte. Il semble que la première dissonance qui fut régulièrement employée fut la septième. Dans un fragment de *chant figuré*, par *Bonadici*, maître de *Franchinus* en 1473, on ne trouve d'autre dissonance qu'une septième préparée par l'octave, & sauvée sur la sixte.

Voyez *Planches de musique*, fig. 74.

(1) *Ars Contrapuncti* Jo. de Muris, ex. ms. vatic.

(1) En 1412.

La théorie s'établissoit à mesure que la pratique faisoit des progrès. Dans un *Traité du Contre-point*, par Jean Tinctor, le premier qui ait été imprimé en Italie, on trouve des règles assez claires sur la préparation des dissonances. Toute dissonance, dit-il, doit être préparée par une consonance, comme la seconde par l'unisson ou la tierce; la quarte par la tierce ou la quinte; la septième par la quinte ou l'octave, &c.

Quel fut l'inventeur du *contre-point figuré*? Quelle nation eut la gloire de cette nouveauté intéressante? C'est un point qui a été fortement débattu. Louis Guicciardini & l'Abbé Dubos ont assuré que l'harmonie figurée avoit été inventée dans les Pays-Bas: mais on n'a pu trouver aucune preuve de cette assertion. Le Dr Burney dit avoir fait dans les Pays-Bas mêmes des recherches aussi inutiles qu'exactes. Il refuse ces deux témoins, l'un comme un renégat italien, qui, s'étant fixé à Anvers, au service de l'empereur Charles-Quint, avoit entrepris, dans sa Description des Pays-Bas, de leur attribuer l'honneur de toutes les inventions utiles & agréables; l'autre comme un françois qui ne voulut donner cette gloire aux Flamands que pour la leur escamoter ensuite au profit de la France.

A ces preuves négatives M. Burney en joint une positive en faveur de l'Angleterre. Elle paroît d'autant moins suspecte qu'elle est tirée d'un auteur Flamand; c'est ce même J. Tinctor dont on vient de parler. Voici le passage extrait d'un de ses ouvrages intitulé: *Proportionalis musicæ*, conservé à Bologne, avec d'autres traités manuscrits du même auteur, dans la bibliothèque des chanoines réguliers de S. Sauveur. *Cujus, ut ita dicam, novæ artis, (scilicet contrapuncti) fons & origo apud anglos, quorum caput DUNSTABLE extitit, fuisse perhibetur, & huic contemporanei fuerunt in galliâ Dufai & Binchois; quibus immediate successerunt moderni Okenheim, Buxinnois, Regis & Caron, omnium quos audiverim in compositione præstantissimi.*

Le P. Martini fit à M. Burney la galanterie de lui communiquer ce manuscrit, & de le renvoyer à ce passage, lorsqu'il lui demanda quelle nation il croyoit avoir été la première à cultiver la musique en parties, ou l'harmonie simultanée. Ce n'est cependant pas de l'harmonie simplement simultanée ou du *contre-point simple* qu'il s'agit ici, mais du *contre-point figuré*. L'auteur de l'*Histoire Générale de la Musique* n'abuse point de cette citation. Il en conclut seulement que Dunstable fut un des premiers à employer l'harmonie figurée, avant que les Flamands se distinguassent dans l'Europe; & que ceux-ci, par conséquent, sont bien loin d'en être les inventeurs.

Il est surprenant qu'on trouve si peu de *contre-point*, & dans ce peu, presque rien de correct,

avant les premiers essais d'Imitations, de Fugues & de Canons. Il y avoit probablement une sorte de tendance vers ces inventions singulières, dès le temps où toute l'harmonie consistoit en ce *disant* que les premiers chanteurs composoient au hasard sur les chants de l'église, avant qu'il y eût aucune harmonie écrite. On voit dans les plus anciens morceaux de musique en parties qui soient venus jusqu'à nous, que la fugue & le canon avoient fait des progrès considérables avant le temps où ces morceaux furent composés. Les premières messes & autres musiques d'église qui ont été imprimées, & qui darent du quinzième siècle, sont pleines de canons & de fugues de la construction la plus recherchée & la plus difficile.

Le P. Martini donne à ces sortes de compositions l'origine suivante. Les premiers compositeurs ayant commencé à introduire sur la partie du plainchant quelqu'autre partie qui formoit dans le même-temps une mélodie différente, & ayant ainsi créé l'harmonie ou le *contre-point*, tâchèrent que toute partie ajoutée fût semblable sinon à tout le chant de la première, du moins aux premières notes de ce chant. Mais comme le plainchant est quelquefois transposé de l'une des trois propriétés à l'autre (voyez *Propriété*); c'est-à-dire à la quarte ou à la quinte, ces compositeurs transposèrent de la même manière les imitations des parties du *contre-point*, & commencèrent ces imitations, non-seulement à l'unisson & à l'octave, mais à la quarte & à la quinte au-dessus & au-dessous de la partie imitée, en prenant toujours soin que l'ordre des intervalles fût absolument le même dans l'imitation & la transposition que dans la mélodie originale du plainchant. (Voyez *Imitation*, *Fugue*.)

C'est en Italie que se firent tous ces premiers essais. On a beau assurer, d'après Louis Guicciardini & l'abbé Dubos, que le *contre-point* fut inventé dans les Pays-Bas: il ne faut pas oublier que Guido ou Guy d'Arezzo, qui établit l'échelle musicale, & le système encore subsistant aujourd'hui; que Marchetto de Padoue, qui le premier essaya le chromatisme moderne; que Franchinus Gafforio, auteur du premier traité de composition, étoient Italiens.

On reconnoît généralement que dans le moyen âge, dans ces temps d'ignorance où la raison humaine étoit si peu avancée & les arts si peu connus, les prêtres de presque toutes les parties de l'Europe, alloient à Rome apprendre le plainchant, & tous les rites de l'église où la musique étoit employée. Et dans le quinzième siècle, époque des premiers morceaux d'harmonie à quatre parties & en *contre-point figuré* qui nous ont été conservés, c'étoit pour l'usage de la chapelle du pape que le génie des compositeurs faisoit les plus grands efforts, excité par la faveur dont l'art

y jouissoit, & par la double certitude que ses travaux seroient libéralement payés & que ses productions seroient parfaitement exécutées. Si quelques compositeurs de cette chapelle pontificale étoient Flamands, & quelques chanteurs Espagnols, il ne s'ensuit pas que les Italiens aient dû le *contre-point*, ni l'art du chant aux Pays-Bas ou à l'Espagne. L'école romaine de musique & de chant étoit établie depuis tant de siècles, qu'il est naturel d'imaginer que ces étrangers vinrent à Rome, moins pour enseigner la musique, que pour l'apprendre.

Il est cependant vrai qu'au commencement du quinzième siècle, plusieurs excellens compositeurs Flamands se répandirent en Italie, comme dans toute l'Europe; mais il est probable, malgré l'assertion de Jean Tinctor en faveur de l'Anglois Dunstable, que le *contre-point*, simple d'abord, ensuite figuré; fut connu en Italie avant de l'être en Angleterre & dans les Pays-Bas. Les Italiens ont été sans doute les premiers, comme ils ont été depuis les meilleurs musiciens des temps modernes; mais ils ont négligé d'en constater les preuves. *Bonadies*, maître de *Franchino Gaffurio*, est certainement aussi ancien qu'aucun autre bon *contre-pointiste* dont il se soit conservé quelques ouvrages; mais il ne reste rien de lui, au lieu que nous avons des compositions d'Okenheim, de Josquin, d'Isaac, de Brumel, & des autres maîtres Flamands, Allemands & François du quinzième siècle. (Voyez l'article *Pays Bas*.)

Il doit y avoir eu, entre le temps de Jean de Muris & le milieu du quinzième siècle, un grand nombre de musiciens dont les ouvrages se sont perdus. Tous les arts se perfectionnent progressivement, & l'harmonie de Josquin est tellement supérieure à ce qui nous est resté des maîtres plus anciens que lui, qu'il paroît y avoir entre eux la différence de deux ou trois siècles; & il est difficile d'imaginer qu'aucun musicien eût pu, même avec des pas de géant, parvenir à une composition si régulière, si savante, & à des inventions si ingénieuses, quelque supérieur que fût son génie à celui de ses prédécesseurs.

Rome fut pillée & brûlée en 1527, par l'armée de Charles V. Les livres & les manuscrits les plus précieux furent la proie des flammes. C'est-là, sans doute, ce qui rend si difficile de trouver des compositions antérieures à cette époque, dans une ville qui avoit continué long-temps d'être la capitale des arts, après avoir cessé d'être celle du monde. Mais si Okenheim, Josquin, Brumel & d'autres maîtres étrangers n'apportèrent pas le *contre-point* en Italie, il est du moins certain qu'ils y contribuèrent beaucoup à ses progrès.

Il régnoit alors une singulière coutume à laquelle tous les compositeurs étoient forcés de se soumettre. C'étoit de prendre pour sujet de leurs compositions un trait connu de mélodie. Dans tous les morceaux d'une

messe, par exemple, une des parties faisoit entendre cette mélodie sur différens mouvemens, tantôt en prolongeant les notes, tantôt en les abrégeant, mais en conservant toujours le premier chant; & les autres parties dessinoient sur ce motif des imitations, des canons, des fugues. Cet usage subsistoit encore du temps de Zarlino, & Glareanus nous apprend que du sien on ne composoit guères de messes que sur quelque ancien motif. *Nulla est fere hostiè missa, quæ non ex antiquo themate quopiam deprompta*. Le petit nombre de celles qui n'étoient pas ainsi composées, mais sur des chants de l'invention du maître, étoient intitulées: *Missa sine nomine*: les autres avoient pour titre les paroles du trait de plain-chant ou même de la chanson qui servoit de motifs à tous les mouvemens.

Lorsque ces motifs étoient tirés du plain-chant ou de la mélodie des hymnes que l'église chantoit depuis plusieurs siècles, & qu'ils devenoient, dans l'église même, la base du *contre-point* dans une grande composition, cela pouvoit avoir quelque chose de pieux, de solennel, & une propriété locale, capable de désarmer la censure, & d'engager les chefs & les ordonnateurs du culte, à tolérer & même à approuver cette méthode; mais quand les compositeurs offensoient les oreilles pieuses par les airs légers & mondains de quelque chanson triviale ou licencieuse, lorsqu'ils les adaptoient à d'humbles supplications, à des hymnes sacrées, à de saintes prières, dont le sentiment devoit être sans cesse effacé de l'esprit de l'assemblée par la répétition fréquente de ces fragmens profanes dans toutes les parties du chœur, ils abusoient du privilège d'*harmoniser* des chants connus, & prouvoient aussi peu de goût & d'intelligence, que de décence & de respect pour les cérémonies religieuses dont la direction leur étoit confiée.

L'une des anciennes chansons qui fut le plus en faveur pour cet usage dans le quinzième siècle, & même au commencement du seizième, est celle de *l'homme armé*. Dans tous les recueils de messes des maîtres qui florissoient alors on en voit un grand nombre qui ont ces deux mots pour titre, & qui ont toutes pour motif l'air de cette chanson. Le P. Martini suppose que c'étoit une chanson provençale: *il canto d'una certa canzone provençale*. M. Burney croit, au contraire, que c'est cette fameuse chanson de Roland, que des François armés chantoient à la tête des troupes, en l'honneur de ce paladin, lorsqu'ils marchaient à l'ennemi.

La messe de Josquin, appelée *Didadi*, est un morceau curieux, composé sur un air qui étoit probablement très connu de son temps: la partie de *tenore* en répète continuellement le chant sur différentes mesures, & d'une façon si singulière que l'auteur a cru nécessaire, non-seulement de donner en notes la *résolution* de chaque mouvement, mais

de placer au commencement de chacun l'un des signes suivans de prolation. (Voyez *Prolation.*)

Au Kyrie, ou aux deux premiers mouvemens :



Au troisième & quatrième mouvemens, & *in terra*, & *qui tollis* :



Ainsi des autres. Cela signifioit que dans les deux premiers mouvemens la longue étoit égale à deux brèves, & la brève à deux demi-brèves, &c. Que dans les deux suivans la longue étoit égale à quatre brèves, & la brève à quatre demi-brèves. Dans les mouvemens, *Pat. in omnipotentem*, & *Crucifixus*, la longue valoit six brèves ; au *Sanctus* elle en valoit cinq. Ce qui étoit exprimé de la même manière, c'est-à-dire, par les faces correspondantes du dé inférieur, le supérieur marquant toujours par l'unité la valeur de la longue.

L'auteur avoit sans doute choisi ces signes des proportions rythmiques par allusion à une chanson qu'il avoit prise pour le sujet de sa messe. *Dadi*, pluriel de *Dado*, signifie des dez en Italien, & *Didadi* étoit, ou le titre ou les premiers mots, d'une chanson populaire, sur le jeu des dez ou sur les jeux de hasard en général, qui eut cours pendant le quinzième siècle.

Toutes ces singularités pénibles ont depuis longtemps perdu leur prix, & ne paroissent plus que bizarres. On les voyoit alors d'un autre œil. On seroit tenté de dire de presque tous les compositeurs de ce temps, en voyant tant de recherche, d'efforts, de combinaisons, & si peu de mélodie dans leur musique, qu'ils avoient plus d'art & de savoir que de génie, si l'on ne réfléchissoit pas que ce que nous nommons mélodie n'existoit pas encore dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui ; que le génie consiste principalement dans l'invention, & qu'il falloit un fonds inépuisable de talent inventif pour combiner de tant de manières les sons de l'harmonie simultanée, pour créer tant de sujets divers, d'imitations, de canons, & de réponses ingénieuses, sur des chœurs simples & communs. C'étoit-là le principal objet du travail des étudiants, & l'ambition des plus célèbres compositeurs.

Mais dans le siècle suivant une mélodie plus significative & plus noble s'introduisit dans les parties du *contre-point*. C'est l'époque d'une révolution intéressante qui fut préparée par les grands maîtres

dont nous venons de parler ; opérée par le génie de Palestrina, de quelques-uns de ses contemporains & de ses élèves, & consolidée par un grand nombre d'ouvrages & de traités, où d'habiles théoriciens, tels que Pierre Aaron, le célèbre Zarlino, Artusi de Bologne, le Vénitien Zacconi & plusieurs autres, établirent & démontrèrent les principes de l'art, fixèrent ainsi ce que les leçons verbales & les exemples même ont de vague & de fugitif ; & répandirent en Italie, & de-là en Europe, la doctrine encore nouvelle de l'harmonie & du *contre-point*.

Palestrina, auteur de cette belle révolution, étudia d'abord à fonds les grands maîtres qui l'avoient précédé, & se rendit familière toutes les difficultés de leur style. Il s'appliqua ensuite à simplifier, à épurer l'harmonie, à chercher une mélodie plus coulante & plus naturelle. Il paya cependant assez souvent encore le tribut à l'ancienne méthode, dont il avoit su corriger le pédantisme, la recherche & l'obscurité. Sa messe, sur le chant de l'*homme armé*, est remplie de vaines & inutiles difficultés. Elle est si embarrassante à déchiffrer, que Zacconi a composé un commentaire de treize pages in-folio, pour en expliquer la note & en reloudre les canons ; & que malgré ce commentaire, peu de musiciens sont capables de la réduire en partition. Il suivit donc aussi dans son premier temps l'usage absurde de composer des motets & des messes sur des chants vulgaires. Mais depuis 1570, il abjura totalement cette coutume gothique. Son style, qu'il se fit une étude constante de polir & de perfectionner, devint enfin le modèle que tous les autres maîtres se proposèrent d'imiter ; & les meilleures compositions ecclésiastiques produites depuis son temps, furent nommées, pour comble d'éloge, *alla Palestrina*.

Nanino, son disciple & son intime ami, *Cifra*, son élève, *Morerio*, & d'autres maîtres de l'école Romaine, se firent l'honneur de suivre ses traces, tandis que *Zarlino* à Venise, à Padoue *Costanzo Porta*, *Vecchi* & *Monteverde* à Mantoue, *Bontignari* & *Artusi* à Bologne, tâchoient de mettre aussi dans leur *contre-point* la clarté, l'élégance & la pureté Palestrinienne.

Parmi ces imitateurs, qui tous cependant avoient dans leur style quelques parties qui leur étoient propres, *Monteverde* doit sur-tout être distingué, parce qu'après avoir atteint le terme où Palestrina venoit de porter le *contre-point*, il lui fit faire un pas de plus, en y introduisant des hardieses & des dissonances nouvelles. Ce fut lui qui employa le premier les dissonances doubles, telles que la neuvième & quarte, la septième & neuvième, la septième & seconde ; ainsi que la sixième quarte & la septième non préparée. En outre-passant ainsi les règles prescrites depuis long-

temps, il parut les violer; aussi eut-il un grand nombre de contradicteurs qui le traitèrent comme un ignorant corrupteur de l'art. Il eut aussi des sectateurs. Les musiciens se séparèrent en deux partis, & la guerre devint générale. *Monteverde* se défendit dans des préfaces & des lettres mises à la tête de ses ouvrages. Mais sa meilleure défense fut dans les progrès qu'il fit faire au *contre-point*. Ses licences flattant l'oreille, loin de la blesser, furent bientôt adoptées, non-seulement par les amateurs, mais par les professeurs eux-mêmes, qui en usèrent d'abord & finirent par en abuser.

La passion pour les canons, les fugues & les autres inventions, plus difficiles qu'agréables, du *contre-point*, ne se ralentit point dans le siècle suivant, quoique leur austerité commençât à s'adoucir. La composition des *fugues perpétuelles*, ou des canons, exigeant plus de méditation & de science que celle de toute autre espèce de musique, il y eut dans le dix-septième siècle, comme dans les précédens, plusieurs musiciens qui, possédés de l'ambition d'exceller dans ces pénibles entreprises, semblent y avoir consumé une aussi grande portion de leur vie, que de saints personnages en ont consacré à des actes de piété & de dévotion, pour être canonisés après leur mort. L'un des plus intrépides fut, sans doute, *Francesco SORIANO*, qui publia cent dix canons à quatre, cinq, six, sept & huit voix, sur le seul chant de l'*Ave Maris stella*; mais *Pietro VALENTINI* le surpassa encore, & découragea même les plus déterminés canonistes par des tours de force tels qu'un canon sur les mots *Illos tuos misericordes oculos*, &c. résolu de plus de deux cents différentes manières, pour deux, trois, quatre & cinq voix; un autre, appelé le *naud de Salomon*, à quatre-vingt-seize voix; un troisième, à vingt voix seulement, mais à quatre différens sujets à la fois, &c.

D'autres maîtres, dans le même-temps, sans se renfermer exclusivement dans ces savantes entraves, conservoient cependant au *contre-point ecclésiastique* sa simple & noble austerité. *Francesco Foggia*, *Steffano Bernardi*, & sur-tout *Gregorio Allegri* & *Orazio Benevoli* passèrent, avec raison, pour les plus savans contrepointistes de ce siècle. Le style de l'église commençoit cependant à s'altérer, par l'imitation de la musique dramatique, encore dans son enfance, mais qui attiroit déjà la faveur publique; par l'introduction des instrumens, (1) qui partageoient l'attention, & plus encore par celle des tons transposés &

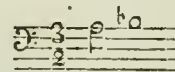
(1) Ils furent admis dans l'église dès le siècle précédent, mais on n'en abusa que dans le dix-septième. Il est dit dans le voyage de Montaigne en Italie, en 1580, que la messe fut accompagnée, dans la grande église de Verone, par l'orgue & par des violons. Ce fut, selon *Quadrio*, un

des notes ajoutées pour suppléer ce qui manquoit aux échelles, dans l'ancien système des espèces de l'octave & des modes du chant ecclésiastique.

En effet, il n'y avoit auparavant, dans la fixation du ton, rien qui ressemblât à notre manière de commencer & de finir sur telle ou telle note déterminée de l'échelle. Les accords & les mouvemens prohibés étoient en si grand nombre dans les écrits des premiers théoriciens, que si l'on jugeoit des morceaux de musique moderne les plus réguliers par les règles qui subsistoient au commencement du dernier siècle, ils paroïtroient tous remplis de licences. Les parties ne pouvoient s'étendre au-dessus ni au-dessous de la portée, c'est-à-dire des cinq lignes où elles étoient écrites. On ne pouvoit jamais passer d'une harmonie que dans une harmonie relative. Les intervalles de septième majeure, de triton ou de quarte majeure, de fau^{te} quinte, de seconde majeure, & même de sixte majeure étoient défendus; en sorte que l'on pourroit aujourd'hui former une excellente harmonie des seuls intervalles qui étoient alors permis.

La licence qui s'introduisit tout d'un coup fut peut-être portée jusqu'à l'excès, mais parmi les novateurs il y en eut à qui l'on dut des inventions heureuses, qui contribuèrent à enrichir le *contre-point*. On peut citer entr'autres *Domenico Mazzocchi*, qui le premier employa le demi-ton enharmonique & les signes du *crescendo*, du *diminuendo*, du *piano* & du *forte* dans l'exécution de ses madrigaux, d'où ils passèrent bientôt dans l'église.

Les idées extravagantes du chevalier *Tarquino Merula*, doivent aussi trouver place dans l'histoire du *contre-point*. Ce compositeur, très-grave dans la musique d'église, est de la singularité la plus capricieuse & quelquefois la plus bouffonne dans sa musique profane. Il aimoit beaucoup à écrire sur une basse contrainte: on trouve dans l'un de ses recueils une chanson à trois parties, avec des ritournelles, pour deux violons & une basse, sur un seul trait, alors connu sous le nom de *la Ciecona* (voyez *Chaconnes*); une autre intitulée: *Canzonetta spirituale*, est faite sur ces deux seules notes de basse,



répétées depuis le commencement jusqu'à la fin.

certain *Agostino Agazzari*, élève de *Viadana*, & maître de chapelle à Rome, qui hasarda le premier cette nouveauté, dans des psaumes qu'il appella *concertati*, parce qu'ils étoient accompagnés d'un concert d'instrumens.

Il avoit aussi composé une fugue très-savante , à quatre parties , sur la déclinaison de *hic , hac , hoc* ; & une autre sur *Quis vel qui : nominativo qui , quæ , quod* , &c. Cette dernière consiste en plusieurs mouvemens , soutenus avec vivacité , qui imitent le chant & les bredouillemens des enfans , répétant à l'école leur leçon de grammaire.

L'art du *contre-point* eût ainsi dégénéré ; il fût devenu , soit par une excessive négligence , soit par des plaisanteries burlesques , un objet de mépris & de risée , si quelques hommes de génie ne lui avoient conservé ou rendu tout son éclat , & ne lui eussent fait faire un pas immense vers la perfection , dans le temps même où il paroïssoit près de sa ruine. *Carissimi* & *Stradella* opérèrent cette espèce de miracle. Parmi les licences qu'on avoit prises , ils distinguèrent celles qui pouvoient contribuer au pathétique & à l'expression , partie jusqu'alors entièrement inconnue ; ils les naturalisèrent , pour ainsi dire , avec le *contre-point* ; rejetèrent toutes les autres , & joignirent les premiers , dans leurs *oratorios* & leurs *cantates* , les graces d'une mélodie expressive , à la pureté de l'harmonie , & aux dessins ingénieux des imitations & des fugues.

De tous les maîtres qui leur succédèrent , Alexandre *Scarlatti* fut celui qui contribua le plus à fixer & à perfectionner dans le *contre-point* la clarté , l'expression & les graces qu'ils y avoient introduites , en lui conservant toujours la noblesse & la simplicité convenable. Son disciple le plus célèbre , *Francesco DURANTE* , regardé avec raison comme le plus grand harmoniste & le meilleur maître de son temps , acheva de porter le style du *contre-point* ecclésiastique à un point d'où il ne pouvoit plus que décroître. Quelque gloire que se soient acquise ses immortels élèves , *Pergolesi* , *Terradellas* , *Traetta* , *Piccinni* , *Sacchini* , *Guglielmi* , &c. , ils n'ont pu , dans ce genre , surpasser leur maître. Il étoit parvenu à ce juste degré avant lequel il restoit encore un peu trop de la sécheresse & de la sévérité du plain-chant , & au-delà duquel la musique d'église se confond absolument avec la musique de théâtre.

L'art de contenir les voix dans leurs véritables limites , de tirer des chants de l'église des motifs heureux , de les traiter savamment , sans recherche & sans pédanterie ; l'emploi sage & modéré des instrumens , toujours dirigés , comme les parties de chant , au plus grand effet de l'harmonie & à la plus juste expression des paroles ; enfin , l'attention qu'il eut plus que personne , & dont il fit un des principes fondamentaux de son école , de faire chanter chacune des parties avec autant de grace , d'aisance & par intervalles aussi commodes & aussi agréables que si elle étoit seule , toutes ces qualités & beaucoup d'autres qui frappent l'œil connoisseur dans l'étude de ses parti-

tions , le placent à la tête des *contre-pointistes* de ce siècle ; & comme jusqu'à lui le *contre-point* alla toujours en se perfectionnant , qu'il égala tous ses prédécesseurs en science , & qu'il les surpassa par une plus parfaite aisance de l'harmonie & du chant , il est aisé de conclure que pour trouver le vrai type de ce que doit être le *contre-point* dans la musique d'église , il faut remonter jusqu'à lui , & peut être ne pas remonter plus haut , si ce n'est pour connoître par soi-même les différentes révolutions qu'a éprouvées cette partie importante de l'art ; je n'ai pu que les indiquer dans cet article ; mais j'ai tâché que ce fût de manière à servir de guide dans cette recherche , ou même à l'épargner.

Il reste à décider si depuis les premiers compositeurs qui altérèrent dans le *contre-point* la simplicité primitive du plain-chant , qui voulurent ajouter aux graces sévères du style de *Palestrina* & de son école des graces plus attrayantes , plus mondaines , & qui donnèrent à l'expression des sentimens ce qu'ils ôtoient aux combinaisons de l'harmonie figurée , jusques à *Durante* lui-même , la musique sacrée , en se relâchant de son austerité , n'avoit point perdu de sa perfection ; ou au contraire , si *Durante* , ses élèves & les maîtres étrangers à son école , tels qu'un *Jonelli* , un *Buranello* , & les disciples qu'ils ont laissés , & tous les autres compositeurs modernes , n'ont pas en trop de condescendance pour l'ancienne méthode , en conservant dans le *contre-point* de l'église quelques canons , quelques fugues , quelques restes du premier style , & en laissant subsister , quant à la manière de traiter l'harmonie , quelque différence entre la musique de chapelle & celle du théâtre.

Le père *Martini* s'est ouvertement déclaré pour la première opinion. Il s'est efforcé dans tous ses ouvrages de ranimer le goût du *contre-point* ecclésiastique , dans toute sa première rigueur , avec toutes ses formes scholastiques & son asservissement aux divisions diatoniques de l'échelle , dans les modes & les tons du plain-chant. Par-tout il professe , il recommande l'admiration & l'étude de ce qu'on pourroit nommer les tours de force & les subtilités harmoniques du seizième & du dix-septième siècles. Il faut cependant avouer que les canons énigmatiques , le *canonizans* ou rétrograde , les doubles & triples canons , & autres pédanteries de cette espèce étoient aussi pu riles que pénibles , & qu'on a fort bien fait de les mettre en oubli ; mais peut-être y auroit-il de l'exces à ranger dans la même classe tous les efforts ingénieux & toutes les inventions des premiers maîtres.

M. *Burney* prend là-dessus la défense des partisans du vieux *contre-point*. « Vaincre les difficultés , dit-il , a toujours été regardé comme un certain mérite dans tous les arts. *Michel-Ange* en dessinant les attitudes difficiles dans lesquelles il a placé plusieurs de ses figures , & que

les autres artistes n'ont pas eu le courage ou peut-être l'habileté de tenter, s'est fait un grand nom dans l'esprit des juges capables d'apprécier la correction du trait & la hardiesse du dessin ; quoiqu'une grande partie du plaisir qu'on éprouve en regardant ses ouvrages vienne de ce qu'on réfléchit à la difficulté de l'entreprise. »

« Différentes routes, dans tous les arts, menent au temple de la gloire ; & celle qu'ont suivie Jofquin & ses rivaux étoit trop remplie d'épines, de ronces, & d'obstacles de toute espèce, pour être recherchée par des hommes d'une application & d'une habileté communes.... Les canons difficiles à résoudre étoient pour les musiciens une espèce de problème, & servoient plutôt à exercer l'esprit qu'à plaire à l'oreille. Quoiqu'il faille un génie particulier, & une extrême pénétration pour deviner complètement ces sortes d'énigmes, il falloit encore beaucoup plus d'art & de finesse pour les produire. On a beau traiter avec mépris ces inventions harmonieuses, l'étude en est encore si utile aux jeunes compositeurs, dans leurs exercices particuliers, qu'il n'y a peut-être jamais eu aucun profond & bon *contre-pointiste* qui ne soit devenu par un autre moyen. Peut-être n'a-t-il pas existé, depuis l'invention du *contre-point*, un seul grand compositeur qui, à ses momens de loisir, ne tentât de prouver sa science & sa supériorité, en composant des canons, ou d'autres morceaux d'une combinaison difficile, & qui, lorsqu'il y avoit réussi, ne tirât vanité de son savoir. Avant l'invention de la musique dramatique, comme le canon & la fugue étoient l'objet universel des études & qu'ils jouissoient de la plus haute estime, ils avoient été perfectionnés à un point surprenant. Quoique le bon goût depuis long-temps les ait bannis du théâtre, l'église & la chambre les retiennent cependant encore par occasion, & ce n'est pas sans utilité. Dans l'église ils excluent une indécente légèreté ; dans la chambre ils exercent le génie, &c. »

D'autres écrivains au contraire se sont fortement élevés contre toutes ces productions laborieuses. Dom Antonio Eximeno est de ce nombre. Je l'ai déjà opposé à M. Burney dans l'article précédent : je vais le lui opposer encore. C'est aux Goths, aux Vandales, & à d'autres barbares, qu'il attribue l'invention & l'adoption de ce *contre-point* si vanté. Selon lui, les nations féroces qui avoient envahi l'Allemagne, la France, l'Espagne, & une partie de l'Italie, après une possession paisible des états qu'ils y avoient fondés, commencèrent, en se mêlant avec les nationaux, à se dépouiller de leur barbarie, & à cultiver les arts.

« Mais comme la dureté de leurs organes ne leur permit pas d'éprouver sitôt les sensations délicates, d'où naît le bon goût, elles commencèrent par cultiver seulement les objets propres à frapper leur imagination dérégulée. Les statues grecques & romaines,

vu leur simplicité naturelle, étoient regardées avec indifférence, & ne servoient pour la plupart qu'à jeter les fondemens des édifices. Les yeux gothiques ne se reposoient avec plaisir que sur une statue d'Attila ou d'Ataulfe, avec la tête ronde comme une boule, & les jambes du même diamètre que la tête. Les ornemens de l'architecture étoient des feuilles, des rameaux, des anges & des animaux entassés ; & parce que toute espèce de plaisir frappe d'autant plus l'ame que l'on se donne plus de peine pour en jouir ; ils plaçoient ces ornemens sur le toit des palais, afin que l'œil ne pût en jouir sans que le col en fut incommodé.

« Les mœurs civiles étoient du même goût que la sculpture & l'architecture. Un prince, pour frapper l'imagination du peuple, joignoit dans ses qualités, au nom des provinces dont il étoit maître, le titre de *seigneur de la mer qui les environne, des poissons qui l'habitent, & de tout l'air qui s'étend jusqu'à la lune, avec les oiseaux qui y respirent*. Pour conquérir le cœur d'une belle, il falloit mettre à ses pieds les griffes d'un lion, les dépouilles d'un tigre, ou la tête d'un géant, &c. »

« C'est dans ces coutumes ridicules qu'il faut chercher l'origine de cette partie de notre *contre-point*, inconnu aux Grecs. Si l'esprit de ces nations avoit été mieux réglé, elles auroient commencé, quoiqu'encore privées de goût pour l'expression du chant, à cultiver la musique, en accompagnant les chants simples de la liturgie avec le *contre-point* naturel de tierce & de quinte. Mais cette simplicité d'harmonie, bien qu'elle fût conforme aux premiers mouvemens de l'instinct, ne pouvoit satisfaire des esprits accoutumés à contempler avec plaisir des statues ridicules & des bas-reliefs embrouillés. Ce fut sur le goût de ces bas-reliefs qu'ils commencèrent à pratiquer le *contre-point* extravagant composé de plusieurs voix, dont chacune module à sa manière, l'une vers le grave, l'autre vers l'aigu, celle-ci vite, celle-là lentement ; d'où résulte une confusion harmonieuse qui ne signifie rien, mais très-propre à ravir en extase l'extravagante imagination des Goths. »

Muratori, dans ses *Antiquités du moyen âge* ; produit un témoignage de Jean de Sarisbury, lequel dès l'an 1170, nous fait le portrait suivant de la musique naissante des Goths. « Le culte de la religion, dit-il, est profané par la musique. Il semble que celle-ci se propose, en présence de l'Éternel & au milieu du sanctuaire, d'amollir les ames surprises par le luxe d'une voix lascive, par une certaine ostentation, par des chants efféminés, par des notes & des sons entrecoupés, &c. »

« *Musica cultum religionis incestat, quod ante conspectum Domini, in ipsis penetralibus sanctuarii, lascivientis vocis luxu, quâdam ostentatione hi, muliebribus modis, notarum articulorumque casuris suspentes animulos emollire nituntur ; quum præcipientium, canentium, decinentium, intercipientium & occinentium.* »

etum præmolles modulationes audieris sirenarum concentus credas esse . . . Ea si quidem est ascendendi, descendendique: facilitas, ea seltio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, singularumque consolidatio, sic acuta vel acutissima gravibus & subgravibus temporantur, ut auribus sui iudicii ferè subtrahatur autoritas. (Dissert. 24, tome 2.) Appeller concert de frères une réunion de voix où l'oreille ne peut rien distinguer, seroit aujourd'hui une contradiction manifeste; mais il n'en étoit pas ainsi au douzième siècle, lorsque le goût gothique étoit dans toute sa force: goût qui ne pouvoit être flaté que par une musique extravagante ».

« Ce *contre-point* bizarre, quoique né au lieu de la barbarie, reçut bientôt des modifications heureuses. Des Italiens de génie, forcés par le préjugé commun à cultiver ce monstre, lui donnèrent une meilleure forme. Ils réunirent les voix en un sujet ou motif, les distinguèrent, & les ordonnèrent de manière que l'une ne se confondit point avec l'autre. Le célèbre Palestrina peut être regardé comme l'auteur de cette réforme. Mais comme les esprits vulgaires sont généralement amis de l'extravagance, le *contre-point* gothique n'est pas encore déraciné au point qu'il ne soit pas demeuré une secte de braves *contre-pointistes*, qui se font respecter par leur habileté à composer dans le goût gothique. Ils parlent avec peu d'estime des plus excellentes compositions, & les appellent par mépris *compositions théâtrales*, comme si la musique théâtrale ou imitative n'étoit pas la véritable musique. Ils ne louent que les liaisons, les préparations, les résolutions, les réponses, les répliques, & semblables artifices, qui, maniés avec art par un homme de génie, peuvent conduire au premier but de la musique, mais qui ne sont dans leurs mains qu'une source de confusion ».

« Il est vrai qu'il est quelquefois très-difficile de composer dans ce genre de musique; mais appeler beau tout ce qui est difficile est encore un préjugé gothique. Le vrai beau, dans les arts, consiste au contraire dans la simplicité & la facilité, qualités au reste qui coûtent beaucoup de peine à acquérir. Les anciens bas-reliefs étoient extrêmement difficiles à exécuter: le bon goût n'a pas cependant laissé de les proscrire. Si dans le dessein d'un tableau on ne voit pas la franche & simple nature, quelque difficile d'exécution & quelque rempli d'art qu'il puisse être, le bon sens le condamne. La musique doit éveiller dans l'ame une sensation claire & simple; lorsqu'elle y manque, elle a beau être compliquée, artificieuse, savante, ce sera toujours une musique gothique ».

Le même D. Eximeno, dans un autre ouvrage (1), se moque plaisamment de ce *contre-point* travaillé,

dans lequel les chanteurs commencent les uns après les autres, se répondent, s'interrogent, coupant & défigurent les mots « L'un, par exemple, dit-il, dans le *Gloria in excelsis*, chante *voluntatis*, l'autre en même tems, *adoramus*, un troisième, *glorificamus*, & de *ta*, de *ra*, de *ri*, prononcés peut être ensemble, se forme une confusion qui ne laisse entendre que *ta-ra-ri-ta-ra-ri-ta-ra-ri-ra*. L'habitude invétérée, jointe à la sensation agréable que nous donne l'harmonie, malgré cette confusion, ne nous laisse pas réfléchir au ridicule de cette manière de chanter. Voici cependant une expérience que je propose ».

« Qu'on prenne, par exemple, la messe à quarante-huit parties réelles, composée dernièrement (1) par le *signor Gregorio Ballabene*, maître de chapelle romain; qu'en observant rigoureusement la mesure, on fasse prononcer, sans chanter, à quarante-huit personnes, les paroles du *Gloria* comme elles sont écrites sous la musique, on peut se figurer la belle conversation que ce sera. Je suis persuadé que quiconque l'entendrait, sans en connoître le motif, prendroit la réunion de ces quarante-huit personnes pour une assemblée de la maison des fous ».

Il y a certainement beaucoup d'esprit & même de justice dans ces critiques. Elles ont pourtant le défaut d'être un peu outrées. L'abus du *contre-point* figuré est non-seulement blâmable, mais ridicule; je l'avoue, pourvu que l'on avoue aussi que cet abus n'est pas le *contre-point* lui-même. L'harmonie simultanée, syllabique, & de note contre-note, produit quelquefois de très-beaux effets; mais les imitations, les réponses, les entrelacements de l'harmonie figurée, lorsqu'ils sont clairs, naturels, sagement conduits, & sur-tout favorables à l'expression, bien loin d'être à rejeter, donnent au style de l'église une dignité, une majesté particulière. Il ne faut pas oublier que les anciens maîtres ne connoissoient point les mouvemens vifs dont nous nous servons aujourd'hui; que dans ces mesures graves & lentes du plain-chant, les parties du *contre-point* se deslinoient facilement à l'oreille; & qu'il ne s'y introduisit de confusion que lorsqu'on se fut mis, pour éviter la langueur & l'uniformité, à accélérer le mouvement & la mesure; accélération qui, portée à l'excès, rendit aussi cette confusion excessive. Une fugue vocale en mouvement *allegro* ou *presto*, à moins que par son désordre même elle ne seigne un objet ou un sentiment particulier, est un tissu d'absurdités & de cacophonies; cela n'a plus besoin de preuves: mais un *large*, un *grave*, & même quelques mouvemens plus légers n'ont pas les mêmes inconvéniens à craindre, & l'on y peut encore, sans pédanterie, employer tous les contrastes & toutes les richesses du *contre-point* figuré.

(1) Intitulé: *Dubbio sopra il saggio fondamentale pratico di contrapunto del Padre Martino*.

Musique, Tome I.

(1) Ceci fut écrit en 1775.

Avons d'ailleurs que tous ces exercices difficiles, lorsqu'ils ne sont pas poussés jusqu'à une recherche ridicule, ont leur utilité; qu'ils apprennent au jeune compositeur l'art de plier à son gré l'harmonie, & ce qui est de première loi dans l'école italienne, l'art d'en faire toujours chanter agréablement toutes les parties. La plume habituée à ces pénibles entraves, court librement lorsqu'elle en est délivrée: elle ne trouve plus rien qui l'arrête; & le génie produit avec une aisance presque irrésistible des traits brillans, compliqués, mais toujours clairs & faciles, qui, sans ces études préliminaires, ne pourroient être le fruit que d'une combinaison fatigante & d'un long travail.

Je finirai par une observation qui prouve combien les gens les plus instruits & les meilleurs juges s'égarerent quelquefois en se laissant aller aux préventions & à l'esprit de système. D. Eximeno, prevenu contre les canons, les fugues, & les autres difficultés de cette espèce, n'y a vu que des inventions gothiques. Cette épithète qu'il s'est habitué à leur donner a quitté dans son esprit l'acception vague & générale qui s'applique à toutes les choses bizarres & de mauvais goût, pour une autre acception fixe & déterminée. Cette harmonie travaillée, à force de lui paroître digne des Goths, a été bientôt à ses yeux inventée par les Goths eux-mêmes; il oublie que l'empire des Goths s'éteignit au sixième siècle, & que celui du *contre point* figuré ne commence qu'au quinzième. Il interprète un passage de Jean de Sarisbury à sa manière, & il entend des interruptions, du choc & de la confusion des parties, ce qui ne paroît dit que de la mollesse effrénée des voix, & de l'indécente affectation des chanteurs. Ainsi, comme on l'a vu au commencement de cet article, Guy d'Arezzo, dans le onzième siècle, ne connoissoit encore que le *discant* & qu'une diaphonie grossière, composée d'accords imparfaits, trouvés au hasard par le tâtonnement de l'oreille; & Jean de Sarisbury, dès le douzième, auroit parlé des abus scandaleux des canons & des fugues, tels qu'on ne les connut que près de trois siècles après lui; & ces abus, loin d'être nouveaux de son temps, remontoient à celui des Goths, disparus de l'Italie six cents ans auparavant! S'il est permis quelquefois de presser les époques, & de se relâcher un peu de la rigueur chronologique, D. Eximeno, pour le plaisir d'attribuer aux Goths & aux Vandales un *contre-point* qui lui déplait, a-t-il pu se prévaloir de cette permission, au point de franchir ainsi l'espace de près de neuf siècles?

(M. Ginguené.)

CONTRE-POINT à voix égales, (a voci pari). Les anciens maîtres appellèrent ainsi celui qui étoit composé ou tout entier de voix aiguës, ou tout entier de voix graves. Dans le *contre-point* à voix égales de la première espèce, on employoit les *contralti*, ou hautes-contres naturelles, les faussés & les enfans de chœur, qui servoient de dessus, tan-

dis qu'ils conservoient leur voix d'enfant, par ce que, avant le dix-septième siècle, on ne connoissoit point encore l'usage des castrats. Le *contre-point* à voix égales graves étoit exécuté par des hommes faits, c'est-à-dire, par les *contralti*, les *tenori* que nous nommons *tailles*, & les basses.

L'emploi de ces deux espèces de *contre-point*; l'une produisant une harmonie aiguë, dont les *contralti* faisoient la basse, & l'autre une harmonie grave, dont ces mêmes *contralti* formoient le dessus, étoit une source de variétés, de contrastes & de grands effets. Mais pourquoi n'en parler que comme d'une richesse perdue, puisqu'elle existe encore, & qu'elle est, ou du moins qu'elle peut être du plus grand usage tant à l'église qu'au théâtre?

Ce *contre-point* a une difficulté qui lui est particulière, & qui en rend l'exercice très-utile aux commençans. Elle naît du rapprochement & de l'espèce de contiguïté des parties. Plus elles sont voisines l'une de l'autre, plus, lorsqu'on veut les contenir chacune dans ses limites, il est difficile de leur faire éviter les unissons, la confusion, les mauvais renversemens qui, en atténuant la force de l'harmonie, rendent la musique languissante & fade.

(M. Ginguené.)

CONTRE-POINT. (regles du) Le *contre-point*, quand on entend par ce mot l'art d'ajouter une ou plusieurs parties à un sujet donné, qu'on place au dessus, à la haute-contre, au tenor ou à la basse, à volonté, se divise d'abord, en général, en *contre-point* & en *contre-point* double.

Le *contre-point* se divise ensuite en *contre-point* simple ou syllabique, qu'on appelle aussi *faux-bourdon*. (Voyez *Faux-bourdon*) & en *contre-point* figuré.

Le *contre-point* figuré peut encore se sous-diviser en plusieurs sortes, comme nous le verrons plus bas.

Le *contre-point* double est un *contre-point* composé de façon qu'on puisse renverser les parties entr'elles, & faire devenir la basse dessus, & celui-ci basse, sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne & régulière; il est aussi de plusieurs sortes, comme nous le verrons plus bas.

Je commencerai par une espèce d'histoire du *contre-point*; je passerai de-là aux différentes espèces de *contre-points*, en donnant les règles qui leur sont propres, & je finirai par essayer de montrer la nécessité indispensable de posséder le *contre-point*, quand on veut mériter le nom de *compositeur*; le mépris qu'on affecte assez généralement aujourd'hui pour cette partie de la musique est ce qui m'a porté à cet essai.

On trouvera peut-être cet article un peu long, mais le manque de traités du *contre-point*, au moins en françois, m'a forcé à le faire tel, afin que l'origine de notre musique ne tombât point dans l'oubli.

(J'ai développé, dans le discours préliminaire, les raisons qui nous engage à multiplier les articles qui traitent à fond de la composition. Celui-ci, de M. de Cailhon, m'a paru mériter d'être conservé, parce qu'il est écrit avec clarté quoiqu'avec négligence.)
(M. Framery.)

Anciennement on chantoit le plain-chant à l'unisson & à l'octave, espèce d'harmonie produite naturellement par les voix d'hommes & de femmes ou d'enfants. Ce plain-chant ne se notoit que sur quatre lignes, & dans les premiers temps on n'y employoit qu'une seule clef, celle d'*ut*; on ne connoissoit ni l'usage des bémols, ni celui des dièses; & voilà d'où vient que, quoiqu'il y eût un *si* dans les anciens antiphoniers, on chantoit cependant souvent *si b*, quoiqu'il ne fût pas marqué, comme nous le verrons quand nous parlerons du triton, défendu rigoureusement dans le *contre-point*. Lorsque ensuite on eut inventé les différentes clefs, & le bémol premièrement, & puis le dièse, on marqua le véritable intervalle qu'on devoit en orner, & l'on s'abstint du triton, hors dans certains cas.

Peu à peu l'on s'aperçut, que, sans blesser l'oreille, on pouvoit mêler des tierces & des quintes aux octaves.

Alors on ajouta plusieurs parties au plain-chant, mais faisant uniquement usage de tierces, de quintes & d'octaves; c'est aussi alors qu'on défendit de faire deux quintes & deux octaves de suite entre les mêmes parties, à cause du peu de variété de cette succession; car ayant déjà probablement perdu l'observation du rythme, le plain-chant étoit peu agréable & ne pouvoit flatter que par la plénitude & la richesse de son harmonie. La difficulté d'éviter les quintes & les octaves de suite, & peut-être l'observation que la note qui fait la tierce de la basse, fait la sixte du dessus quand celui-ci est à l'octave, fit entre-mêler avec succès les sixtes aux autres consonnances, mais sans jamais se servir de l'accord de sixte-quarte, quoique consonnant; en sorte que les premiers faux-bourbons n'étoient composés que d'accords parfaits. Aucune musique ne peut produire un effet aussi grand & aussi harmonieux que celle-ci dans un temple; les consonnances se succédant continuellement sans aucun mélange de dissonances, les vibrations de l'air ne sont jamais contrariées, ou rompues, au contraire elles s'accroissent, pour ainsi dire, réciproquement; & c'est ce qui me porte à penser avec Rousseau, qu'il n'y a point de musique plus propre que celle-ci à être exécutée dans les temples par le peuple, bien entendu qu'on lui rendra son rythme. Les Allemands, tant luthériens que protestans, n'ont point d'autre chant; à la vérité dans bien des endroits on y mêle des dissonances: quant aux protestans François, ils conservent encore le véritable plain-chant à quatre parties.

Dunstan, évêque de Cantorbéry, fut, à ce que l'on prétend, le premier qui réglé les règles du *contre-point* à quatre parties; il vivoit dans le dixième siècle.

Ensuite l'on entre-mêla des imitations, & même de petites fugues dans les parties qu'on ajouta au plain-chant, en la faisant celle-ci et tel quel; mais on s'aperçut alors qu'en passant d'un mode dans un autre, tel trait de chant propre à une voix cessoit de l'être, parce que par la transposition il devenoit trop haut ou trop bas; on essaya donc de donner dans ce cas le chant d'une voix à une autre, & en le faisant on s'aperçut que deux quarts de *si* re donnoient deux quintes de suite par le renversement: on chercha des règles pour éviter ce défaut. & voilà l'origine du *contre-point* double. Mais cette transposition se fit d'abord à l'octave. & voilà le *contre-point* double à l'octave, le premier, le plus facile, & par conséquent le plus utile de tous.

Lorsqu'il y avoit trois parties qu'on pouvoit ainsi renverser, on appelloit ce chant un *contre-point* triple; quadruple, s'il y en avoit quatre, &c.

Mais en poussant plus loin ces recherches, on s'aperçut que l'unisson, transposé à la tierce ou dixième, & à la quinte ou douzième, restoit consonnance: on comprit par-là que, moyennant de certaines restrictions, on pouvoit composer tout un chant dont on pût transposer une partie à la dixième ou à la douzième: & voilà les *contre-points* doubles, triples, &c. à la dixième & à la douzième, moins utiles à la vérité que le *contre-point* à l'octave, mais tout aussi indispensables.

Par le moyen de tous ces progrès, on habilla, pour ainsi dire, le plain-chant de parties vocales, & même instrumentales très-travaillées.

Enfin l'on appella en général *contre-point*, toute musique composée suivant les règles du *contre-point* ajoutés à un plain-chant, quoique cette musique ne fût point liée à un chant donné; & aujourd'hui on appelle souvent *contre-point* toute musique savante, pour la distinguer de la musique théâtrale ou instrumentale ordinaire.

Règles générales du contre-point de tout genre.

Le *contre-point* que l'on conçoit, étant originairement fait pour être chanté dans les églises par des voix seules sans accompagnement, que tout au plus aujourd'hui celui des orgues & quelquefois des contre-basses, & devint d'ailleurs produire l'effet le plus harmonieux possible, il faut éviter tout ce qui choque trop l'oreille & tout ce qui est difficile à chanter. C'est pourquoi l'on a établi les règles suivantes:

1°. Le faux de triton est défendu: on défend même le triton quand on y parvient diatoniquement, à moins que la note qui fait le triton ne soit

note sensible & ne monte à la tonique ; ainsi le trait de chant *fa*, *sol*, *la*, *si*, n'est permis que quand après ce *si* vient l'*ut* tonique du mode. Dans les anciens antiphoniers on trouve cependant ce trait de chant sans que l'*ut* succède au *si* ; mais alors l'oreille & la force de la modulation faisoient chanter *si b* pour *si*, comme on l'a déjà insinué ; & l'on ne marquoit pas ce *si* d'un hémol, en partie parce que le signe manquoit, & principalement parce que, suivant la manière de solfier & d'apprendre à chanter d'alors, ce signe étoit inutile. La même chose avoit lieu quand on descendoit ; & que le *mi* suivoit le *fa* ; ainsi le trait de chant *si*, *la*, *sol*, *fa*, est permis si le *mi* succède au *fa*, mais pas autrement.

2°. Le saut de sixte majeure est encore défendu ; la seule exception à cette règle, c'est la sixte majeure qui résulte de la tierce du mode dominant ; ainsi en *ut* majeur la sixte majeure *sol*, *mi*, pourroit se pratiquer ; cependant on fera bien de l'éviter.

3°. Le saut de septième majeure, & en un mot tous les sauts qui forment un intervalle superflu, sont défendus,

4°. Deux tierces majeures ne peuvent pas se suivre, & l'on ne permet que rarement deux sixtes majeures.

5°. Toute fausse-relation est défendue. (Voyez fausse-relation.)

6°. Jamais le *contre-point* ne doit commencer par sa tierce dans le dessus ; & à la rigueur, il ne doit jamais finir par l'accord mineur, mais par le majeur, en sorte que quoique la pièce soit en mineur, on finit en majeur.

7°. Il faut toujours passer d'une consonnance parfaite ou imparfaite à une parfaite, en mouvement contraire ou oblique. (Voyez mouvement.)

8°. Dans le milieu de la pièce il ne faut jamais que l'octave ou la quinte de la basse se trouve dans le dessus, encore moins l'unisson, quand la composition n'est qu'à deux parties ; ces consonnances parfaites sont trop peu d'harmonie & forment un repos trop marqué. Si cependant la suite du chant exigeoit nécessairement ou la quinte ou l'octave, on donnera la préférence à cette dernière.

9°. Toutes les dissonances doivent être préparées, liées & sauvées ; qui plus est, elles doivent toutes être préparées dans le temps foible ou levé ; paroitre comme dissonance dans le temps fort ; se sauver dans le temps foible suivant ; & la note qui fait la préparation doit être au moins de la même valeur que celle qui forme la dissonance.

Une seule exception à cette règle est en faveur de l'accord de septième dominante ou non, & de tous ses dérivés ; c'est-à-dire, l'accord de seconde ou de triton, celui de fausse quinte ou de grande sixte, & celui de petite sixte majeure ou mineure. La septième de l'accord de dominante, ainsi que toute

dissonance qui en dérive, peut être préparée dans le temps fort ou dans le temps foible, & par conséquent se sauver dans le temps foible ou dans le fort ; enfin, elle peut être préparée elle-même, ou l'on peut la mettre sans préparation, pourvu que la note contre laquelle elle fait dissonance soit préparée.

10°. Lorsque dans un *contre-point* à plusieurs parties on est obligé de doubler un des intervalles d'un accord parfait, on préférera l'octave à la quinte, & celle-ci à la tierce : cette dernière ne peut jamais être doublée quand elle est note sensible, parce qu'alors elle doit monter d'un semiton sur la tonique dans les deux parties où elle se trouve, & causeroit par conséquent deux octaves. Dans les accords de sixte & dans les dissonans, on fera toujours attention à l'accord primitif d'où ils sont dérivés, pour doubler les intervalles qui peuvent l'être ; ainsi, dans l'accord de sixte mineure *mi*, *sol*, *ut*, on doublera l'*ut*, parce que c'est la fondamentale de l'accord primitif *ut*, *mi*, *sol* ; mais dans l'accord de sixte majeure *mi*, *sol*, *ut* #, on doublera le *mi* quinte de l'accord primitif *la*, *ut* #, *mi*, *sol* ; sur-tout on fera bien attention à cette règle dans les accords dissonans, parce que souvent les consonnances de l'accord primitif y paroissent comme dissonances ; par exemple, dans l'accord de seconde ou de triton, l'on doublera la seconde, quoiqu'elle ait ici l'air d'être la dissonance, parce qu'elle est la fondamentale de l'accord de dominante, d'où celui de seconde ou de triton est dérivé.

11°. Les parties qui se suivent immédiatement ; le dessus & la haute contre, par exemple, ne doivent pas être plus écartées qu'à la dixième tout au plus ; & il ne faut pas mettre plusieurs quarts de suites entre le dessus & la haute-contre, quand ces deux parties sont éloignées du tenor de plus d'une octave.

Dans un *contre-point* à plus de deux parties, on peut faire succéder une fausse quinte à une quinte juste, mais plutôt en descendant qu'en montant.

Dans plusieurs livres qui traitent du *contre-point*, on enseigne d'abord à ajouter une, deux, trois, & même quatre parties à un plain-chant donné, & à former par ce moyen un faux-bourdon à deux ou plusieurs parties ; ensuite on passe aux différents *contre-points* figurés composés sur un sujet donné, & l'on trouve :

1°. Le *contre-point* figuré où l'on met deux notes dans le *contre-point* contre une dans le plain-chant ; en sorte que si celui-ci a des rondes, le premier a des blanches.

Dans cette sorte de *contre-point*, il y a deux choses auxquelles il faut faire attention.

1°. Il n'est jamais bon de faire commencer deux mesures de suite du dessus par l'octave ou par la quinte, quoiqu'il se trouve d'autres consonnances

dans le temps foible, parce que cela fait à l'oreille le même effet que deux octaves ou deux quintes de suite; la succession, *pl. de musique fig. 75*, est absolument défendue, parce que le saut de tierce n'est pas suffisant pour faire oublier les octaves ou les quintes à l'auditeur; quelques musiciens permettent la succession de la *fig. 76*, à cause du saut de quarte qu'ils prétendent suffisant pour faire disparaître le mauvais effet des octaves ou des quintes, mais il est constant que ce chant fait un effet très-peu harmonieux.

2°. Si l'on avoit un chant à deux parties de ce genre, on ne finira pas ce chant par trois consonnances, comme à la *figure 77 des planches de musique*, mais on pratiquera une dissonance comme au n°. 2 de la même figure, pour éviter la quinte entre les deux parties; quinte qui est absolument défendue dans un chant à deux parties.

Au reste, dans cette espèce de *contre-point*, on peut pratiquer des liaisons ou syncopes à chaque mesure, & on fera bien de s'y accoutumer, soit que la liaison serve à préparer une dissonance, soit qu'elle soit une simple liaison de consonnances: lorsqu'un *contre-point* est tout composé de liaisons ou syncopes, on l'appelle *contre-point syncopé* ou lié.

2°. Le *contre-point* figuré, où l'on met quatre notes dans le *contre-point*, contre une dans le plain-chant, de façon que le plain-chant procédant par rondes; le *cont e-point* procede par noires.

Dans cette sorte de *contre-point* on peut toujours remplir un saut de tierce par une note, quoiqu'elle soit dissonante; c'est-à-dire, qu'on y permet toujours la transposition régulière; on permet encore l'irrégulière à la rigueur; mais moins on s'en servira, plus la composition sera harmonieuse.

Il est encore permis de sauter d'une note dissonante à une consonnante, pourvu que le sautement de la dissonance vienne ensuite, & que l'harmonie fondamentale soit régulière; ainsi les traits de chant, *fig. 78, planches de Musique*, & tous leurs semblables sont bons.

Au reste, on évitera encore de commencer dix mesures de suite par des quintes ou des octaves; car, malgré les trois notes qui sont entre-deux, on éprouve un effet aussi désagréable que si les octaves & les quintes se succédoient immédiatement.

3°. Enfin vient le *contre-point fleuri* ou *fleuris*, dans lequel on joint ensemble toutes les autres espèces de *contre-point*; on peut même mettre des croches dans ce dernier, mais avec ménagement, & en observant que quand il n'y en a que deux de suite, elles ne doivent jamais se trouver dans les temps forts, c'est-à-dire, dans le

premier & le troisième de la mesure à quatre temps. On parle ici de la mesure à quatre temps ordinaire, où la mesure entière est marquée par une ronde.

Dans le *fleuris* on permet encore d'anticiper le sautement d'une dissonance, comme dans la *fig. 79, des planches de Musique*.

Jamais on ne compose une pièce entière, même dans une seule & même espèce de *contre-point*: cela seroit pédant & maussade; mais en apprenant chaque sorte en particulier, on s'en rend maître, & on les combine ensuite à volonté. Il est clair que toute la composition se réduit aux différentes espèces de *contre-point* dont on vient de parler.

Excepté les *contre-points* dont on vient de donner les règles, & excepté les *contre-points* doubles, triples & quadruples, tout au plus, tous les autres, dont nous allons donner une liste par ordre alphabétique, sont tombés en désuétude. C'est pourquoi nous nous contenterons de dire en peu de mots ce que c'étoit.

Contre-point à la droite. Espèce de *contre-point* où toutes les notes vont diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, & sans jamais faire de saut. Ceci ne s'entend que du *contre-point*, car quant au sujet ou plain-chant, il peut être comme l'on veut; ce qui doit aussi s'entendre des autres sortes.

Contre-point à la boiteuse ou *boiteux.* Sorte de *contre-point* obligé, affecté ou obstiné, qui consiste à mettre toujours dans chaque mesure du *contre-point* une blanche entre deux noires, ce qui donne à ce *contre-point* l'air de boiter.

Contre-point à la seconde, à la quarte, à la quinte. (Voyez ci-dessous *Contre-point double.*)

Contre-point coloré. (Voyez *Fleuris.*)

Contre-point composé. Celui dans lequel le *contre-point* & le plain chant sont alternativement des diminutions; en sorte qu'une des parties a une tenue pendant que l'autre travaille.

Cette espèce de *contre-point* est d'un usage excellent pour apprendre à faire des imitations rigoureuses, & même des imitations libres, qui font sur l'auditeur le même effet que les premières.

Contre-point contraint. (Voyez ci-dessous *Contre-point obligé.*)

Contre-point délié. Celui dans lequel on ne s'attache absolument à rien qu'aux règles ordinaires & générales du *contre-point*. Le *fleuris* est un *contre-point délié*.

Contre-point diminué. (Voyez *Fleuris.*) On l'appelle ainsi, parce qu'on y fait des diminutions.

Contre-point double. Nous avons déjà vu qu'on appelle *contre-point double* un *contre-point*, ou en général une pièce de musique, composée de façon que la basse puisse devenir dessus, & celui-ci basse, sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne. Nous avons aussi déjà observé d'où le *contre-point* tire son origine.

Le *contre-point double* consiste donc en deux parties qui peuvent se renverser; mais ces deux parties peuvent être seules sans aucun accompagnement; elles peuvent être accompagnées d'autres parties qui ne sont que des parties de remplissage; enfin, au lieu de deux parties qui peuvent se renverser, on peut en avoir trois & même quatre qui toutes peuvent se renverser. Dans ce dernier cas le *contre-point* cesse d'être double, & devient triple ou quadruple.

Nous traiterons d'abord du *contre-point double* sans aucune partie de remplissage, parce que c'est celui qui demande le plus de précautions. Nous passerons delà au *contre-point double* avec des parties de remplissage. Enfin, nous dirons un mot des *contre-points triples* & quadruples.

Pour que le dessus devienne basse, & que la basse devienne dessus, il faut transposer une des deux parties, & élever la basse de plusieurs tons, ou au contraire, abaisser le dessus d'autant de tons. Si, par exemple, on avoit un trait de chant où les parties ne s'écartassent jamais de plus que d'une octave, il est clair qu'en élevant la basse d'une octave, ou en abaissant le dessus d'autant, on auroit le changement de parties dont il est question; mais si les deux parties s'écartoient de plus que de l'octave, & alloient jusqu'à la dixième, l'octave de la tierce, ou jusqu'à la douzième, l'octave de la quinte, alors aussi il faudroit transposer une des parties de dix ou de douze tons, pour que la basse devint dessus, & ce dernier basse. Voilà l'origine des différens *contre-points doubles*.

On peut encore considérer le *contre-point double* sous un autre point de vue, & donner ce nom à toute composition disposée en sorte que l'on puisse transposer une des parties d'un ou de plusieurs tons sans gâter l'harmonie, & sans que la basse devienne dessus, ni celui-ci basse. Dans le trait de chant, n°. 1, figure 80 des planches de musique, on peut abaisser le dessus d'une tierce, sans que pour cela l'harmonie cesse d'être bonne, & sans que les parties changent, comme on peut voir par la même figure, n°. 2. Dans le trait de chant, n°. 1, figure 81 des mêmes planches, on peut au contraire abaisser la basse sans altérer la régularité de l'harmonie: voyez même fig. n°. 2. L'harmonie n'est point changée par la transposition du dessus, fig. 80, mais elle l'est par celle de la basse, fig. 81. Cette espèce de *contre-point* change donc l'éloignement des parties & quelquefois l'harmonie; dans ce dernier cas, il est bon pour apprendre

à donner plusieurs harmonies au même chant; dans le premier il est bon pour apprendre à transposer une partie sans rien changer à l'harmonie.

Pour distinguer ces deux différens *contre-points doubles*, nous appellerons le premier, celui où le renversement a réellement lieu, *contre-point double avec renversement*; & le second, c'est-à-dire, celui où les parties peuvent être transposées, *contre-point double avec transposition*.

Le *contre-point double* avec transposition est encore de deux sortes:

1°. Celui dans lequel les parties se rapprochent, comme fig. 80, planch. de musiq.

2°. Celui dans lequel les parties s'écartent; comme fig. 81, planch. de musiq.

L'on peut transposer un chant à volonté à la seconde, à la tierce, à la quarte, &c. & par conséquent on aura tout autant de *contre-points doubles*, soit à renversement, soit à transposition. Nous ne traiterons ici que des *contre-points doubles* à l'octave, à la tierce & à la dixième, à la quinte & à la douzième, tant parce que ce sont les plus faciles à pratiquer, & par conséquent les plus utiles, que parce que, à l'aide des règles générales que nous allons donner, & de l'application que nous en ferons aux *contre-points doubles* à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième, tout musicien pourra facilement dresser les règles nécessaires pour les *contre-points* à d'autres intervalles.

Avant de donner ces règles, il sera bon d'avertir qu'il faut observer les règles de la composition en général; il n'est jamais permis d'employer une mauvaise modulation, une mélodie forcée, une harmonie dure & choquante dans un *contre-point double*, sous prétexte que l'on est gêné. Le *contre-point double* n'est pas fait pour que le compositeur néglige rien de ce qui rend la musique agréable & expressive; il est fait, au contraire, pour rendre la musique plus riche & plus variée, en fournissant le moyen de montrer un même trait de chant sous plusieurs faces, tantôt dans le dessus, tantôt dans la basse; tantôt dans un mode, tantôt dans un autre; tantôt enfin avec un accompagnement, tantôt avec un autre.

Règles générales du Contre-point double.

Première règle. Dans le *contre-point double* avec renversement, il ne faut pas que les parties s'écartent plus de l'intervalle auquel on veut les transporter pour effectuer le renversement; par exemple, les parties d'un *contre-point double* avec renversement à l'octave ne doivent jamais s'éloigner que de l'octave tout au plus; sans cela il est clair que le renversement n'auroit plus lieu, & qu'en transposant le dessus à l'octave inférieure, ou la

basse à la supérieure, on ne feroit que rapprocher les parties.

Dans le *contre-point double* avec transposition entre les parties qui se rapprochent, il faut que ces parties observent toujours au moins la distance de l'intervalle dont on veut les rapprocher, sans cela elles se croicroient, & au lieu d'un *contre-point double* avec transposition, on en auroit un avec renversement.

Comme dans toute bonne composition, deux parties voisines, le dessus & la haute-contre, par exemple, ne doivent jamais s'écarter de plus d'une dixième, on fera bien, quand on voudra pouvoir écarter les parties par le *contre-point double* à transposition, on fera bien, dis-je, de ne pas mettre les parties à un tel intervalle, qu'après la transposition elles s'écarterent de plus que d'une dixième; ainsi si l'on vouloit composer un *contre-point double*, avec transposition, où l'on pût éloigner les deux parties d'une quinte, on ne les écartera pas dans ce *contre-point* de plus que d'un sixte; mais si les deux parties à écarter ne sont pas voisines, & s'il y en a d'autres entre deux, alors on peut les écarter autant qu'on veut.

Deuxième règle. Il faut éviter tous les intervalles qui donnent, après le renversement ou la transposition, des intervalles dissonans, mal préparés ou mal sauvés, & des marches défendues.

Quant aux marches défendues, la règle n'a lieu que dans le *contre-point double*, avec renversement à l'octave; dans tous les autres on rend les marches défendues permises, en plaçant un # ou un bémol devant une des deux notes qui forment la marche défendue.

Pour bien comprendre cette seconde règle générale, il faut savoir ce que chaque intervalle produit par le renversement ou par la transposition: en voici la manière.

l'octave $\frac{9}{8}$, la $\frac{9}{7}$ ^e, la $\frac{9}{6}$ ^e, la $\frac{9}{5}$ ^e, la $\frac{9}{4}$ ^e, la $\frac{9}{3}$ ^e, la $\frac{9}{2}$ ^e, l'unisson 1.
donne l'unisson 1, la 2^e, la 3^e, la 4^e, la 5^e, la 6^e, la 7^e, l'octave 8^e.

d'où résultent les règles particulières suivantes.

Première règle. Deux quartes de suite sont défendues; elles donnent deux quintes par le renversement.

Deuxième règle. La quarte consonnante ne peut avoir lieu; elle fait trop peu d'harmonie. La quarte dissonante préparée & sauvée régulièrement peut avoir lieu; on fera cependant bien de ne guère l'employer, parce que par le renversement elle donne une quinte dissonante, qui est toujours peu harmonieuse. (Voyez ci-dessous Règle troisième.)

Troisième règle. La quinte ne peut avoir lieu

Manière générale de trouver ce que chaque intervalle devient par le renversement & par la transposition.

Prenez un nombre plus grand de l'unité que celui qui indique l'intervalle auquel vous voulez pratiquer le renversement, & retranchez-en le nombre qui indique l'intervalle que vous voulez renverser; le nombre restant indique l'intervalle produit par le renversement.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par la transposition, ajoutez ou retranchez, après l'avoir diminué de l'unité, le nombre qui exprime l'intervalle auquel vous voulez pratiquer la transposition, du nombre qui exprime l'intervalle que vous voulez transposer; & la somme ou la différence vous indiquera l'intervalle cherché.

La seconde règle générale est la source de plusieurs règles particulières pour chaque espèce de *contre-point double*; ces règles particulières n'étant que des applications de cette seconde règle générale, nous nous contenterons de donner celles qui regardent les *contre-points doubles* à l'octave, à la tierce & dixième, & à la quinte & douzième.

Du Contre-point double à l'octave.

Il est clair que le *contre-point double* avec transposition à l'octave, peut toujours avoir lieu, pourvu que les parties soient dans l'éloignement convenable; car l'on sait que l'on peut transposer toutes les mélodies à l'octave inférieure ou supérieure sans qu'elles changent: ainsi il ne nous reste qu'à traiter du *contre-point double* avec renversement à l'octave entre deux parties.

D'abord pour savoir ce que devient chaque intervalle par le renversement à l'octave, retranchez le nombre qui exprime cet intervalle de 9, rombre plus grand de l'unité que le nombre 8, qui indique l'octave, intervalle auquel le renversement doit se faire. Ainsi:

comme consonnance, & par conséquent elle ne peut se trouver, ni au commencement, ni à la fin d'une phrase musicale, parce que par le renversement elle donne la quarte, consonnance trop peu harmonieuse pour entrer dans une composition à deux parties. La quinte dissonante peut avoir lieu lorsqu'elle est préparée & sauvée régulièrement par la basse. (Voyez *plac. de M. J.* fig. 82.) Cependant on seroit mieux de s'abstenir absolument de la quinte dans une composition à deux parties; elle n'est pas assez harmonieuse: au moins, si on ne peut l'éviter, on changera la mélodie, en sorte qu'elle concerne la tierce,

la sixte, ou même la septième, suivant que l'harmonie l'exige. (Voyez *planches de musique*, figure 83.)

Quatrième règle. Evitez la sixte d'un accord de sixte-quarte : cet accord est trop peu harmonieux pour entrer dans une composition en duo ; ainsi l'exemple, *planches de musique*, fig 84, n'est pas bon, parce qu'il faut sous-entendre l'accord de sixte-quarte ; d'ailleurs on est incertain si les notes *sol* & *mi* appartiennent à l'accord parfait majeur d'*ut*, ou au mineur de *mi*. Par la même raison on fera bien d'éviter la tierce supérieure de l'accord parfait, c'est-à-dire, celle que forment la quinte & la tierce de l'accord, comme *mi*, *sol*, à moins que la suite du chant ne détermine exactement le mode, comme la mélodie, *planc. de musique*, fig 85, où l'on voit paroître cette tierce marquée d'une croix quatre fois, mais toujours d'une façon non-équivoque.

Tous les intervalles dont nous n'avons pas parlé peuvent s'employer à l'ordinaire dans ce genre de *contre-point double*.

Du Contre-point double, avec renversement à l'octave, & avec des parties de remplissage.

Si le chant qui forme le *contre-point double* est exécuté par deux voix en duo, ou par deux instrumens différens des autres, comme le seroient deux flûtes, accompagnées de violons, on fera bien d'observer toutes les règles du *contre-point double* à deux parties, parce que les deux voix ou les deux instrumens se distinguent, & préoccupent l'oreille presque autant que s'ils étoient seuls ; la règle quatrième est la seule qu'on puisse négliger, & l'exemple, *planches de musique*, fig. 84, avec une troisième partie, comme fig. 86, est très-bon. Nous avertissons, une fois pour toutes, que dans le cours de cet article, quand nous parlerons des deux parties, accompagnées de parties de remplissage, nous entendons par-là que toutes les parties ne font ensemble qu'un tout, comme un chœur, &c. & non que les deux parties du *contre-point* forment un duo, & les autres l'accompagnement.

Si les deux parties qui exécutent le chant en *contre-point double*, sont deux voix ou deux instrumens mêlés avec d'autres de même espèce, comme dans un chœur, on peut, sur-tout si le renversement n'oblige pas une de ces parties à devenir la basse, on peut, dis-je, employer la quarte & la quinte, préparées & sauvées quand elles sont dissonantes ; ainsi, dans ce cas, on n'est absolument obligé d'observer que la première règle.

Enfin, si les deux parties dont le chant constitue le *contre-point double*, sont plus écartées qu'à l'octave, ce qui ne peut avoir lieu que lorsque ces parties sont séparées par au moins une partie de

remplissage, on pourra faire le renversement à la double octave ou à la quinzième ; dans ce cas les grands compositeurs emploient quelquefois, mais avec précaution, la neuvième sauvée sur l'octave, & la neuvième sauvée sur la sixte. (Voyez *planc. de musiq.*, fig. 87 & 88.)

Remarquez que lorsque les parties qui forment le *contre-point double* sont séparées de plus que d'une octave, & que par conséquent le renversement se fait à la quinzième ; remarquez, dis-je, que souvent on transpose le premier dessus à l'octave inférieure, & le second à l'octave supérieure, comme nous l'avons fait dans les fig. 87 & 88 ; ce qui se fait, tant pour ne pas porter les parties hors de leur diapason naturel, que pour que les parties de remplissage restent à leur place.

Du Contre-point triple & quadruple, avec renversement à l'octave.

Pour pouvoir renverser les parties indifféremment & à volonté, évitez la quinte consonnante ; parce qu'elle devient quarte, & observez dans toutes les parties les autres règles du *contre-point double* à l'octave.

Du Contre-point double à la tierce & à la dixième.

L'on confond ordinairement la tierce & la dixième, & l'on dit toujours que *mi* est la tierce d'*ut*, quoique ce *mi* soit effectivement l'octave, la double octave, &c. de la tierce d'*ut*.

Dans le *contre point double* à la tierce & à la dixième, on ne peut pas confondre ainsi ces deux intervalles ; car un son abaissé d'une tierce reste souvent dans le dessus, tandis qu'abaissé d'une dixième, il se trouve à la basse, & donne par conséquent un intervalle renversé du premier ; par exemple, transposons *ut*, octave d'*ut*, d'une tierce, nous trouverons *la* sixte d'*ut* ; abaissons ce même *ut* d'une dixième, nous retrouvons bien le même ton *la*, mais il est d'une octave plus bas que le premier ; & au lieu d'être la sixte majeure d'*ut*, il est la tierce mineure au-dessous.

Le *contre-point double* à la tierce n'a lieu que pour la transposition ; car l'on sent aisément qu'un *contre-point double*, avec renversement à la tierce, ne pouvant jamais permettre aux deux parties un plus grand éloignement que la tierce (par la première règle générale,) seroit trop borné pour produire une mélodie passable. Nous avons donc le *contre-point double* avec transposition à la tierce, & le *contre-point double* avec renversement à la dixième ; mais le *contre-point double* avec transposition à la tierce est de deux sortes ; car,

1°. On peut transposer le dessus à la tierce supérieure, la basse restant, ou la basse à la tierce inférieure ;

écrite, le dessus restant, c'est-à-dire; qu'on écarte les parties d'une tierce.

2°. On peut transposer le dessus à la tierce inférieure, la basse restante, ou la basse à la tierce supérieure, le dessus restant, & alors on rapproche les deux parties d'une tierce.

Du Contre-point double, avec la transposition à la tierce entre deux parties qui s'écartent.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par cette transposition, ajoutez 2 au nombre qui indique l'intervalle; ainsi :

l'unisson 1, la 2^e, la 3^e, la 4^e, la 5^e, la 6^e, la 7^e, & l'octave 8.
 donne la $\frac{2}{3}$ ^e, la $\frac{2}{4}$ ^e, la $\frac{2}{5}$ ^e, la $\frac{2}{6}$ ^e, la $\frac{2}{7}$ ^e, la $\frac{2}{8}$ ^e, la $\frac{2}{9}$ ^e, la $\frac{2}{10}$ ^e.

On ne va pas plus loin, tant parce qu'on ne retrouveroit que les octaves des intervalles déjà trouvés, que parce que deux parties seules ne s'écartent jamais de plus que d'une dixième.

Delà résultent les règles suivantes.

Première règle. La tierce devient quinte, & la sixte octave; ainsi deux tierces & deux sixtes de suite sont défendues, parce qu'il en résulteroit deux quintes ou deux octaves de suite.

Cette première règle rend cette sorte de *contre-point* difficile à composer chantant & harmonieux; remarquez aussi que comme la tierce, la sixte & l'octave sont les seuls intervalles qui restent consonnans après la transposition, ce sont aussi les seuls qui puissent servir à préparer & sauver les dissonances. Nous ne parlons pas de la quarte consonnante qui devient sixte, parce qu'elle est bannie de toute bonne composition en duo.

Deuxième règle. La seconde préparée dans la basse ne peut se sauver que sur le triton; alors elle donne après la transposition une quarte sauvée sur une sixte, comme on le voit *Planches de musique*, fig. 89.

Troisième règle. Nous avons déjà dit que la quarte consonnante est défendue; quant à la dissonante, celle qui est préparée dans le dessus & se sauve sur la tierce, comme *Planc. de mus.*, fig. 90, n'est pas trop bonne; celle qui est préparée dans le dessus ou dans la basse, & qui se sauve sur la sixte, comme fig. 91, vaut mieux; on peut aussi employer le triton de cette dernière manière.

Quatrième règle. La quinte devient septième, ainsi elle doit toujours être préparée & sauvée. La quinte, ou mieux encore la fausse quinte, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la tierce; alors elle devient septième sauvée sur la quinte. Voyez *planc de musiq.*, fig. 92. La quinte, préparée convenablement, peut encore se sauver sur le triton, qui se sauve ensuite lui-même sur la sixte. Voyez *planc de musiq.*, fig. 93. Enfin on peut passer de la quinte à l'octave, comme fig. 94, pourvu que ce soit à une cadence parfaite; cette quinte devient septième sauvée sur la tierce.

Musique. Tome I.

Cinquième règle. La septième, préparée de l'octave dans le dessus, peut se sauver sur la sixte ou sur la tierce; dans le premier cas elle devient neuvième sauvée sur l'octave, & dans le second neuvième sauvée sur la quinte. Voyez *planc. de mus.* 7. fig. 95, n°. 1 & 2.

Sixième règle. Enfin dans cette sorte de *contre-point*, les parties doivent toujours aller par mouvement contraire ou oblique, quand elles passent d'une consonnance à l'autre, parce que sans cela il y auroit des quintes ou des octaves cachées.

Du Contre-point double, avec transposition à la tierce, entre deux parties qui s'écartent & qui sont accompagnées d'autres parties de remplissage.

Les mêmes règles ont lieu; mais lorsque les deux parties qui composent le *contre-point double* sont assez hautes pour qu'aucune ne devienne basse par la transposition, on peut employer sans scrupule la quarte comme consonnante, & s'en servir pour préparer & sauver les dissonances; on peut même aussi sauver quelques dissonances sur le triton.

Du Contre-point double, avec transposition à la tierce entre plusieurs parties qui s'écartent.

Si, par exemple, on vouloit composer à quatre parties, en sorte que l'on pût élever les trois parties supérieures d'une tierce, on observera que chaque partie soit suivant les règles données ci-dessus, eu égard à la basse; en élevant les trois parties supérieures également d'une tierce, il est clair qu'elles restent entr'elles comme auparavant. Si l'on ne vouloit élever qu'une partie d'une tierce, alors cette partie devoit observer les règles données ci-dessus envers les parties inférieures; quant aux supérieures, elles observeroient les règles du *contre-point double*, avec transposition à la tierce, quand les parties se rapprochent; règles que nous allons donner: au reste le *contre-point double*, avec transposition entre plusieurs parties, ne peut être d'aucune utilité réelle.

Du contre point double, avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent.

Pour savoir ce que devient chaque inter-

la 10 ^e ,	la 9 ^e ,	la 8 ^e ,	la 7 ^e ,	la 6 ^e ,	la 5 ^e ,	la 4 ^e ,	la 3 ^e :
$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{2}$
donne							l'unisson 1.

On ne va pas plus loin, parce que les deux parties ne peuvent jamais s'approcher plus qu'à la tierce, ni s'écarter plus que d'une dixième, suivant la première règle générale.

On voit par le changement des intervalles que nous venons d'indiquer, que cette espèce de *contre-point* est précisément le contraire du précédent; car les intervalles se produisent réciproquement; aussi les règles que nous allons donner ne sont que les précédentes renversées.

Première règle. Evitez deux dixièmes & deux tierces de suite; elles donnent deux octaves ou deux unissons par la transposition. La tierce même doit absolument être évitée dans une composition à deux parties, parce qu'elle donne l'unisson; tout au plus on peut la tolérer au commencement & à la fin.

Remarquez que comme la dixième, l'octave & la quinte restent des consonnances après la transposition, vous pouvez vous en servir pour préparer & sauver les dissonances: bien entendu en observant les règles de l'harmonie, & celles que nous allons encore donner.

Deuxième règle. Préparez la quarte, ou mieux encore le triton de la tierce, & sauvez-le sur la sixte: vous aurez par la transposition une seconde sauvée sur le triton. Voyez *planc. de musiq. fig. 89*, en prenant la transposition pour chant primitif, & ce dernier pour transposition.

Troisième règle. La sixte consonnante est défendue; elle donne une quarte par la transposition, & la quarte est trop peu harmonieuse pour une composition en *duo*. Quant à la sixte dissonante, celle qui est préparée par le dessus & se sauve sur la quinte, n'est pas trop bonne; mais on peut très-bien employer la sixte préparée dans le dessus ou dans la basse, & sauvée sur l'octave, sur-tout à la fin d'une phrase. Voyez *planc. de musiq. fig. 90 & 91*, en prenant toujours la transposition pour chant primitif, & celui-ci pour transposition.

Quatrième règle. La septième, préparée régulièrement, ne peut se sauver sur la tierce, parce que dans ce cas elle devient une quinte qui passe à l'unisson. Mais la septième mineure sur-tout peut se sauver sur la quinte. Voyez *planc. de musiq.*,

valle; par la transposition, retranchez deux du nombre qui indique l'intervalle; ainsi,

fig. 92. La septième peut encore se sauver sur la sixte, sur-tout sur la majeure, pourvu que la sixte passe ensuite à l'octave; alors elle devient une quinte qui passe à la quarte ou au triton, lequel se sauve sur la sixte. Voyez *fig. 93*, dans laquelle il faut prendre la transposition pour chant primitif, & au contraire. Enfin, la septième, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la dixième, comme *fig. 94*; en prenant la transposition pour chant primitif, elle devient par la transposition une quinte qui passe à l'octave; ce dernier emploi de la septième n'est pas trop bon: il n'est guère tolérable qu'à une cadence parfaite.

Cinquième règle. Enfin la neuvième, préparée suivant les règles, peut se sauver sur l'octave & sur la quinte: alors elle devient septième sauvée sur la sixte & sur la tierce, comme le prouve la *fig. 95*, en prenant les transpositions pour chants primitifs, & au contraire.

Du contre-point double, avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent, & qui sont accompagnées de parties de remplissage.

Observez toutes les règles que nous venons de donner, mais avec la différence que quand le *contre-point* est dans les parties supérieures, en sorte que la transposition n'en change aucune en basse, on peut employer la sixte comme consonnance, & s'en servir pour préparer & sauver les dissonances.

Du Contre-point double, avec transposition à la tierce entre plusieurs parties qui s'écartent.

Il est clair qu'on ne peut guère rapprocher que deux parties; car pour en rapprocher davantage, il faudroit que le chant fût composé de parties fort écartées: si, par exemple, on vouloit rapprocher tous les dessus de la basse, on observera pour chaque dessus les règles données plus haut; mais si la partie qu'on veut rapprocher d'une autre est une partie moyenne, alors on observe les règles du *contre-point double*, avec transposition, quand les parties s'écartent, en égard aux parties dont la partie à transposer doit s'écartier; & les règles de l'autre *contre-point*, en égard aux parties dont elle doit se rapprocher. En général ces

deux sortes de *contre-points* à transposition ne sont pas fort utiles à pratiquer seuls, mais ils servent avantaieusement pour multiplier, sans beaucoup de peine, les parties d'un *contre-point double* à renversement; c'est ce que nous verrons plus bas.

II	II	II	II	II	II	II	II	II	II
la 10 ^e ,	la 9 ^e ,	la 8 ^e ,	la 7 ^e ,	la 6 ^e ,	la 5 ^e ,	la 4 ^e ,	la 3 ^e ,	la 2 ^e ,	l'1.
devient 1 ^e ,	2 ^e ,	3 ^e ,	4 ^e ,	5 ^e ,	6 ^e ,	7 ^e ,	8 ^e ,	9 ^e ,	10 ^e .

d'où résultent les règles particulières suivantes.

Première règle. L'octave de la tierce ou dixième ne peut avoir lieu qu'au commencement ou à la fin, & on ne peut jamais en mettre deux de suite, parce qu'elles deviennent l'unisson.

Deuxième règle. Deux tierces & deux sixtes de suite sont défendues, elles donneroient deux octave ou deux quintes; mais on peut faire succéder une sixte majeure à une mineure, comme *planc. de musiq. fig. 96.*

Dans cette espèce de *contre-point*, l'octave, la sixte, la quinte & la tierce sont des consonnances, & peuvent par conséquent servir à préparer & à sauver les dissonances, toujours en observant les règles.

Une autre observation qu'il faut faire, c'est qu'au lieu d'élever la basse d'une dixième, on peut se contenter de l'élever d'une tierce, pourvu qu'on abaisse le dessus d'une octave. Voyez le *renversement*, n^o. 2, de la *fig. 96.*

Troisième règle. Puisque la tierce devient octave, & que la sixte devient quinte, on doit éviter de faire succéder une de ces consonnances à l'autre; au moins si on fait succéder une sixte à une tierce, & au contraire, il faut que ce soit par mouvement oblique ou contraire, pour éviter les quintes & les octaves cachées.

Quatrième règle. La neuvième préparée régulièrement peut se sauver sur l'octave, comme *planc. de musique, fig. 97.* Alors elle devient une seconde sauvée sur la tierce: on peut aussi sauver la neuvième sur la quinte; comme *fig. 98*: alors elle devient seconde sauvée sur la sixte.

Cinquième règle. La septième, préparée convenablement, ne peut se sauver que sur la quinte, comme *fig. 99*: alors elle devient quarte ou triton sauvée sur la sixte.

Sixième règle. La quarte ne peut jamais paroître que comme dissonance, parce qu'elle devient septième; il faut donc toujours la préparer convenablement, & la sauver ensuite sur la sixte; alors elle devient septième sauvée sur la quinte, comme le prouve le *renversement* de la *fig. 99*: observez que le triton vaut mieux que la quarte.

Du Contre-point double, avec renversement à la dixième entre deux parties.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle par le renversement, retranchez le nombre qui indique cet intervalle de 11; ainsi,

Septième règle. Puisque la seconde devient neuvième, il faut toujours la préparer régulièrement & la sauver sur la tierce ou sur la sixte; alors elle devient neuvième sauvée sur l'octave & sur la quinte, comme le prouvent la règle quatrième & le *fig. 97 & 98, planc. de musiq.*, en prenant le renversement pour chant primitif.

Le *contre-point double* avec renversement à la dixième n'est guère bon entre deux parties seules ou récitant, parce que, soit dans le chant primitif, soit dans le renversement, on est toujours obligé d'employer des octaves & des quintes, intervalles peu harmonieux, & l'unis de toute bonne composition en duo. Le *contre-point* à la dixième sert donc principalement dans les pièces à plusieurs parties, comme les chœurs, les fugues, &c.

Du Contre-point double, avec le renversement à la dixième entre deux parties, accompagnées d'autres parties.

Nous venons déjà de remarquer que c'est véritablement là où le *contre-point double* à la dixième est utile & bon.

Du Contre-point, avec renversement à la dixième entre plusieurs parties récitant.

Si l'on veut pouvoir renverser indifféremment trois, quatre, ou même plus de parties, il faut que toutes ces parties observent entr'elles les règles données ci-dessus pour deux parties.

Le *contre-point* avec renversement à la dixième a un avantage assez singulier; c'est qu'après le renversement on peut, en joignant les deux parties du chant primitif au renversement, produire un chant régulier à trois parties, ce qui est clair; car les deux primitives s'accordent entr'elles: le renversement s'accorde aussi avec la partie qui reste en place; il s'accorde encore avec le chant dont il est déduit par le renversement, car il est à la tierce: donc ces trois parties s'accordent. Voyez-en un exemple, *planc. de musiq. fig. 100 & 101.*

Après le second de ces renversements, le chant reste dans le même mode, mais il change après

le premier. Nous avons déjà dit plus haut qu'on peut changer la basse en dessus, ou le dessus en basse à volonté; c'est au compositeur à voir lequel de ces deux renversements lui convient le mieux.

Ce n'est pas tout encore: si l'on compare avec attention les règles des *contre-points* avec transposition à la tierce, & celle du *contre-point* avec renversement à la dixième, on s'apercevra d'abord qu'elles ont beaucoup d'affinité, & delà vient que très-souvent les parties du même chant qu'on peut renverser à la dixième peuvent aussi se rapprocher ou s'écarter par les *contre-points* avec transposition. S'il n'y a qu'une de ces parties qui se puisse transposer, on pourra d'abord faire un chant à trois parties d'un chant à deux, car le premier & le second dessus faisoient un chant; on peut transposer, par exemple, le premier dessus à la tierce supérieure: ce premier dessus, ainsi transposé, fait encore une bonne harmonie avec le second; mais le premier dessus & sa transposition à la tierce font aussi une bonne harmonie ensemble, car les chants à la tierce sont bons: donc ces trois parties font un chant régulier.

Si l'on peut transposer non-seulement le premier dessus, mais aussi le second, alors il est clair qu'au lieu de trois parties on en aura quatre qui formeront ensemble un chant régulier.

Examinons maintenant le chant à deux parties de la *fig. 100*, c'est-à-dire, le premier & le second dessus, & nous verrons que ces deux parties peuvent se rapprocher par la transposition du second dessus à la tierce supérieure: il est vrai que ces parties seules, ainsi rapprochées, feroient un chant peu harmonieux, mais ce chant est bon à trois parties, comme *fig. 102*.

Si nous pouvions à présent aussi transposer le premier dessus à la tierce, on auroit un chant complet à quatre parties; mais ce premier dessus peut effectivement se transposer à la tierce supérieure, hors le seul *si* de l'avant dernière mesure, qui faisant la quinte avec le *mi* du second dessus, doit, suivant la règle quatrième du *contre-point double*, avec transposition à la tierce entre deux parties qui s'écarterent, être préparée & sauvée, & ici il n'est ni l'un ni l'autre; mais changeons ce

si en *re*, & l'on aura le chant régulier à quatre parties, *fig. 103*.

Ces quatre parties sont très-resserrées, ce qui fait qu'elles s'embarraient & se croisent réciproquement; pour y remédier, abaissons le second dessus & sa transposition d'une octave; ce qui peut toujours se faire; alors les deux parties supérieures sont bien éloignées des autres: mais tout chant à la tierce peut se renverser à l'octave par la nature même du *contre-point* double avec renversement à l'octave; ainsi renversons à l'octave la transposition du premier dessus, & nous aurons le chant net & régulier, *planc. de musiq.*, *fig. 104*.

Lorsque le second dessus peut se transposer à la tierce supérieure, comme ici, il est clair que sa transposition à la tierce, & son renversement à la dixième supérieure, donnent précisément le même chant, mais dans deux octaves différentes: la comparaison du renversement du second dessus, *fig. 101*, & de sa transposition, *fig. 103*, le montre clairement.

Du Contre-point double à la quinte & à la douzième.

Tout comme dans le *contre-point* double à la tierce & à la dixième, on ne doit pas confondre la tierce & la dixième, son octave, de même ici il ne faut pas confondre la quinte & la douzième.

Nous ne parlerons du *contre-point* double à la quinte que par rapport à la transposition: le *contre-point* avec renversement à la quinte est très-borné; d'ailleurs il se fonde sur les mêmes règles que le *contre-point* double avec renversement à la douzième.

Ce qu'on a dit des différentes façons de faire la transposition dans le *contre-point* avec transposition à la tierce, a aussi lieu dans celui avec transposition à la quinte.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écarterent.

Pour savoir ce que devient chaque intervalle; ajoutez 4 au nombre qui l'exprime; ainsi,

l'unisson 1, la 2^e, la 3^e, la 4^e, la 5^e, la 6^e.
 $\frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4} \quad \frac{4}{4}$
 donne la 5^e, la 6^e, la 7^e, la 8^e, la 9^e, la 10^e.

Nous n'allons pas plus loin ici, parce que deux parties ne peuvent s'écarter que d'une dixième.

Pre. ière règle. La seconde, préparée régulièrement, peut se sauver sur la fixte; alors elle devient une fixte qui passe à la dixième ou à l'octave de

la tierce. Voyez *planc. de musiq.*; *fig. 105*. La seconde peut encore se sauver sur la tierce, pourvu que celle-ci soit sauvée régulièrement, comme nous allons le dire. Voyez *planc. de musiq.* *fig. 106*.

Deuxième règle. La tierce doit toujours être préparée, soit dans l'une, soit dans l'autre partie; elle peut passer à la sixte; alors elle devient septième sauvée sur la tierce. Voyez la seconde & troisième mesure de la fig. 106, *planc. de musiq.* La tierce peut encore devenir seconde comme fig. 107, ce qui n'est bon qu'avec au moins une partie de plus; enfin, à la fin d'une période on pourroit faire passer la tierce à l'unisson, comme fig. 108.

Troisième règle. La quarte, préparée dans le dessus, peut se sauver sur la tierce: elle peut encore se sauver sur la sixte; & suivant le cas, elle peut être préparée indifféremment dans les deux parties. Voyez *planc. de musiq. fig. 109.*

Quatrième règle. La quinte, toujours préparée dans le dessus, peut passer à la quarte ou à la sixte. Voyez fig. 110. On pourroit encore passer de la quinte à l'unisson; mais cela n'est tolérable qu'à la fin d'une période. Voyez fig. 111.

Remarque qu'on peut souvent employer cette espèce de *contre-point* à cause que la sixte devient tierce par la transposition: tout chant par sixte

peut être écarté d'une quinte. Remarquez encore que puisque la sixte reste seule consonnante après la transposition, elle est aussi la seule qui puisse servir à préparer & à sauver finalement les dissonances.

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui s'écartent & qui sont accompagnées d'autres parties de remplissage.

Si l'on ne veut pas séparer les deux parties qui forment le *contre-point* double par une partie de remplissage, on observera toutes les règles ci-dessus, hors que la quarte peut ici être employée comme consonnante, & qu'on n'en peut jamais mettre deux de suite, parce qu'elles deviennent octaves après la transposition. Voyez un exemple de la quarte consonnante, *planc. de musiq. fig. 112.*

Si l'on veut insérer une ou plusieurs parties entre celles qui forment le *contre-point* double, alors il faut d'abord examiner ce que deviennent la septième, l'octave & la neuvième par la transposition.

$$\begin{array}{ccc} \text{La } 7^{\text{e}}, & \text{la } 8^{\text{e}}, & \text{la } 9^{\text{e}}. \\ \hline 4 & 4 & 4 \end{array}$$
 devient 11^e ou quarte, 12^e ou quinte, 13^e ou sixte.

D'où résultent les règles suivantes.

Première règle. La septième, préparée dans le dessus, ne peut se sauver que sur la sixte, & elle devient quarte dissonante, sauvée sur la tierce. Voyez *planc. de musiq., fig. 113.*

Remarquez que puisque l'octave devient quinte & reste par conséquent consonnante, on peut s'en servir comme telle, & qu'ainsi on peut substituer l'octave à l'unisson dans les derniers exemples des règles deux & quatre; alors on pourroit pratiquer ces exemples, comme fig. 114, n^o. 1 & 2.

Deuxième règle. La neuvième, préparée régulièrement, peut se sauver sur l'octave: elle devient une sixte dissonante, & sauvée sur la quinte: on peut encore la sauver sur la sixte, alors elle devient une sixte qui passe à la tierce. Voyez *planc. de musiq., fig. 115, n^o. 1 & 2.*

Du Contre-point double, avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Tout comme le *contre-point* double avec transposition à la tierce entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; de même le *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent, est précisément le contraire de celui où les parties s'écartent; & l'on n'a qu'à renverser les règles & les exemples précédents, pour trouver les règles & les exemples du *contre-point* double avec transposition à la quinte entre deux parties qui se rapprochent.

Du Contre-point double, avec renversement à la deuxième entre deux parties.

Pour savoir ce que deviennent les intervalles par le renversement, retranchez de 13 le nombre qui exprime chaque intervalle: ainsi,

$$\begin{array}{ccc} 13 & 13 & 13 \\ \text{l'unisson } 1, & \text{la } 2^{\text{e}}, & \text{la } 3^{\text{e}}. \\ \hline & & \end{array}$$
 donne la 12^e ou quinte, la 11^e ou quarte, la 10^e ou tierce.

$$\begin{array}{ccccccc} 13 & 13 & 13 & 13 & 13 & 13 & 13 \\ \text{la } 4^{\text{e}}, \text{ la } 5^{\text{e}}, \text{ la } 6^{\text{e}}, \text{ la } 7^{\text{e}}, \text{ la } 8^{\text{e}}, \text{ la } 9^{\text{e}}, \text{ la } 10^{\text{e}}. \\ \hline \text{la } 9^{\text{e}}, \text{ la } 8^{\text{e}}, \text{ la } 7^{\text{e}}, \text{ la } 6^{\text{e}}, \text{ la } 5^{\text{e}}, \text{ la } 4^{\text{e}}, \text{ la } 3^{\text{e}}. \end{array}$$

Ce qui occasionne les règles suivantes:

Première règle. La seconde, préparée dans la basse, ne peut se sauver que sur la tierce; elle devient quarte sauvée sur la tierce, comme *planc. de musiq.* fig. 106.

Remarquez que la seconde ne peut pas être pratiquée entre deux parties seules, parce qu'elle donne une onzième, intervalle trop grand pour être employé dans un duo; mais on peut cependant l'employer dans un solo, parce que la basse peut s'écartier de deux octaves du dessus, par la gravité de son diapason naturel. Remarquez encore que puisque la quinte, l'octave & la tierce restent consonnantes, on peut s'en servir pour préparer & sauver les dissonances.

Deuxième règle. La quarte préparée dans le dessus ne peut se sauver que sur la tierce; elle devient alors neuvième, c'est-à-dire, l'octave de la seconde, sauvée sur la dixième ou sur l'octave de la tierce. Voyez *planc. de musiq.*, fig. 117.

Troisième règle. La sixte, préparée dans une des deux parties, peut passer à la tierce & à l'octave; dans le premier cas, elle devient septième sauvée sur la tierce, comme fig. 118, n° 1, *pl. de musiq.* Dans le second cas, elle devient septième sauvée sur la quinte, comme fig. 119, *planc. de musiq.* Enfin, on peut passer de la sixte à la septième, pourvu qu'on sauve cette dernière régulièrement, comme on va le dire dans la règle quatrième, & comme on le voit fig. 119, *planc. de musiq.* n° 2.

Quatrième règle. La septième, préparée régulièrement, peut se sauver sur la tierce; alors elle devient une sixte qui passe à la tierce, comme le prouve la fig. 118, *planc. de musiq.*, en prenant le renversement pour chant primitif, & celui-ci pour renversement. La septième peut encore se sauver sur la quinte, comme le prouve le n° 1 de la fig. 119, *planc. de musiq.*, en prenant le renversement pour chant primitif, & au contraire. Enfin on peut sauver la septième préparée dans le dessus sur la sixte, pourvu que celle-ci soit ensuite régulièrement traitée, comme on l'a dit dans la règle troisième. Voyez le n° 2 de la fig. 119, en prenant le renversement pour chant primitif, & à rebours.

Cinquième règle. La neuvième, (ou plutôt la seconde) préparée dans la basse, ne peut se sauver que sur la tierce; alors elle devient quarte dissonante sauvée sur la tierce, comme le prouve la fig. 117, *planc. de musiq.*, en prenant le renversement pour chant primitif, & au contraire.

Du Contre-point double, avec renversement à la douzième entre deux parties, accompagnées d'autres parties de remplissage.

Ici on peut employer la seconde; parce qu'après le renversement on peut insérer une troisième par-

tie entre celles qui forment le *contre-point double*; & qui sont alors éloignées d'une onzième. Voyez *planc. de musiq.*, fig. 120.

L'on peut aussi employer la quarte en la préparant & la faisant passer à la quinte; alors elle devient neuvième sauvée sur l'octave, comme fig. 121; par conséquent on peut encore sauver la neuvième sur l'octave, comme le prouve la même figure, en prenant le renversement pour chant primitif, & au contraire.

Nous ne dirons rien du *contre-point triple* & quadruple avec renversement à la douzième; on s'en fera peu, & d'ailleurs il est clair que toutes les parties doivent observer entre elles les règles données pour le même *contre-point double* entre deux parties.

Si dans une pièce on observe, outre les règles du *contre point double* avec renversement à la douzième, celle d'un des *contre-points* avec transposition à la tierce, on pourra multiplier les parties; comme nous l'avons enseigné en parlant du *contre-point double* à la dixième.

Si l'on compare les règles des *contre-points doubles* avec renversement à l'octave & à la douzième, on verra qu'elle se ressemblent beaucoup; aussi presque toujours une pièce qui peut se renverser à la douzième peut aussi se renverser à l'octave.

Si l'on combine ensemble les règles des différents *contre-points*, ce qui n'est pas aussi difficile qu'on l'imagine, on pourra composer une pièce susceptible d'une infinité de transpositions, de renversements, & de multiplications de parties.

Remarquez qu'un bon harmoniste, versé dans les différentes espèces de *contre-points doubles*, peut souvent employer les intervalles, autrement encore que nous ne l'avons enseigné dans les règles données ci-dessus; ce qui le rend plus libre & plus maître de son chant. Nous avons donné ces règles; non pas parce qu'il est impossible d'employer autrement les différents intervalles, mais parce que ce sont les règles fondamentales qu'il faut savoir observer, pour apprendre quand & comment on peut les modifier, mais non les enfreindre.

Les différents exemples donnés ci-dessus doivent déjà avoir démontré l'utilité des différents espèces de *contre-points doubles*, en montrant de combien de variations un seul & même chant est susceptible: joignons à cela qu'on ne demande pas que toute une pièce puisse être transposée & renversée; il suffit que quelques phrases de cette pièce le puissent, ce qui rend ces *contre-points* d'une utilité générale, & rend une pièce susceptible du plus beau chant, quoique plusieurs phrases y soient travaillées suivant les règles de quelques *contre-points doubles*. Veut-on une preuve de ce que j'avance les *duo* & *trio* des opéras de l'illustre Graun m'en fourniront mille.

D'ailleurs on ne demande point qu'un compositeur s'exerce perpétuellement à ces genres de compositions gênées, quoiqu'utiles; ce seroit vouloir qu'un maître de danse ne fit que des sauts & des cabrioles; mais un musicien doit connoître tout ce qu'on appelle composition savante, tout comme un danseur doit savoir faire un entrechat.

Supposons que dans un duo, un héros & son amante se plaignent de la cruauté du destin; le héros doit conserver sa magnanimité; son ton douloureux sera plus ferme, plus constant que celui de son amante. Celle-ci, au contraire, sera plus agitée; l'accent de sa douleur varie à chaque instant; il parcourt toutes sortes de tons, & voilà le contre-point double avec transposition: si le compositeur l'ignore, il fera changer le héros de ton & de modulation aussi souvent que son amante, & la bienséance théâtrale est blessée.

Contre-point entrelacé. (Voyez plus bas *Contre-point lié.*)

Contre-point formé d'un seul passage (je rends ainsi le *contra-punto d'un solo passo* des Italiens....) C'est un *contre-point obligé*, qui répète continuellement le même passage qu'il a une fois annoncé, c'est-à-dire, non sur le même ton, ni avec exactement les mêmes marches diatoniques, ou par saut, mais avec les mêmes valeurs de notes.

Contre-point fugué. C'est lorsque dans un *contre-point* à trois ou quatre parties, les parties sont en fugues.

Contre-points liés. *Contre-point* qui consiste tout en syncopes, soit dissonantes, soit consonnantes.

Contre-point obligé, obliné ou assésé. *Contre-point* dans lequel on n'ose point s'écarter du chant de la première mesure; c'est ce qui le distingue du *contre-point formé d'un seul passage*, dont le pre-

mier passage ou motif peut être de plusieurs mesures.

Contre-point par saut. (*Contra punto per salto.*) Quand le chant saute continuellement, sans jamais aller diatoniquement.

Contre-point syncopé. (Voyez plus haut *Contre-point lié.*)

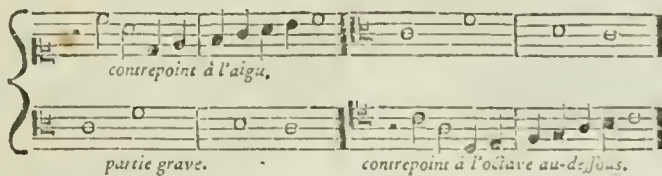
Contre-points figuré. (Voyez *Contre-point*)

Contre-point libre. (Voyez ci-dessus *Contre-point délié.* (M. de Carillon.)

CONTRE-POINT DOUBLE. C'est, d't Zarlín, une composition ingénieuse qu'on peut chanter de plusieurs manières, en changeant les parties graves en aiguës, & les aiguës en graves; de sorte qu'en répétant le même trait, on entend une harmonie différente de celle qu'on avoit d'abord entendue. Les contrepointistes italiens regardent cette sorte de *contre-point* comme l'un des artifices les plus secrets & les plus utiles de leur art; & là-dessus il n'est pas inutile de remarquer que cet artifice est presque inconnu dans l'école française, quoique l'on s'y soit regardé long-temps comme très-profond en musique, & que l'on ait traité légèrement la science italienne.

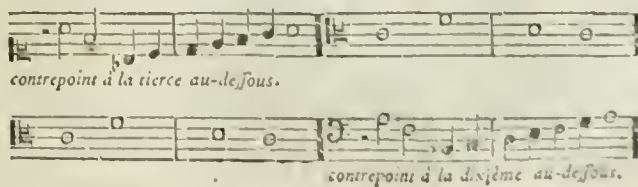
Il y a plusieurs manières de retourner & de renverser les *contre-points doubles*. Le P. Martini les réduit à cinq. Voici en substance les règles qu'il établit à ce sujet, & les exemples nécessaires pour l'intelligence de ces règles.

La première espèce de *contre-point double* est; lorsque sur un trait de plain-chant, soit ecclésiastique, soit idéal, ou enfin sur un trait de chant quelconque, au gré du compositeur, on fait une partie de *contre-point*, que l'on transporte ensuite au-dessous de la partie grave, soit à l'octave, à la quinte, à la tierce, ou à la sixte, soit aux répliques ou octaves de ces intervalles.

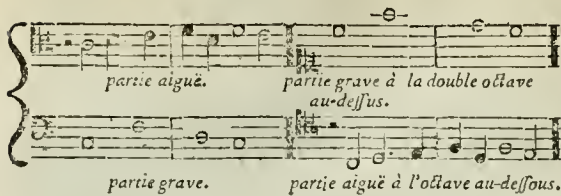


On transporte encore le même *contre-point* à l'octave au-dessus, & à la double octave au-dessous, ce qui est sans difficulté; mais on le transporte aussi

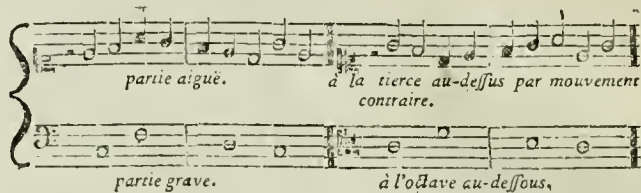
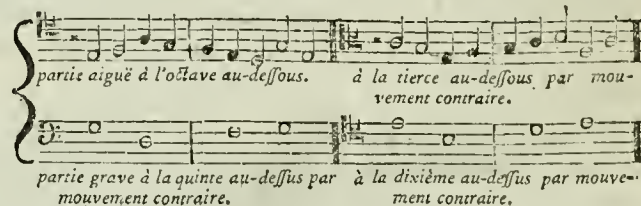
à la tierce au-dessous & à l'octave inférieure de cette tierce qui est la dixième, ce qui a besoin d'exemple.



La seconde espèce de *contre-point double* est celle où l'on transpose de diverses manières tantôt la partie grave, tantôt la partie aiguë.



Il est encore extrêmement simple de porter la partie aiguë à l'octave au dessus, & de porter en même temps la partie grave à l'octave au dessous; ces transpositions ne sont ni considérables ni embar-

On peut ensuite prendre les octaves de ces divers renversemens au-dessus ou au dessous, & ce qu'il y a de plus singulier, en employer, si l'on veut, plusieurs à la fois; par exemple :



La quatrième espèce est celle où les renversemens se font comme dans la seconde & dans la troisième, avec cela de particulier, qu'il y a une basse qui sert de base & de fondement aux parties supérieures, & sans laquelle ces parties ne peuvent se transposer. Cette quatrième espèce est inférieure aux premières, quoique soit en usage, & plus facile à exécuter. Pour les exemples de celles-ci. Voyez *planche de musique, figure 121*; comme ils sont à trois parties,

raffantes. Les exemples suivans offrent des combinaisons plus difficiles.



Dans la troisième espèce, qui est la plus difficile de toutes, on transporte de diverses manières, par mouvement contraire, tantôt une partie, tantôt l'autre, & tantôt toutes les deux.

& en plus grand nombre, ils tiendroient ici trop de place.

La cinquième espèce enfin est regardée comme encore inférieure à la quatrième; elle consiste à faire varier les parties, soit par le changement de quelque valeur de notes, soit par celui de quelque intervalle, en les soutenant toujours d'une partie fondamentale. Voyez-en les exemples, *planche de musique, figure 122*.

Le degré de supériorité entre ces cinq espèces de *contre-point double* se règle donc sur la difficulté. Avouons de bonne foi que la musique, soit ecclésiastique, soit théâtrale, a un autre but à remplir; mais avouons aussi que, du moins pour la première, ces études pénibles ne sont pas sans utilité; qu'elles apprennent au jeune compositeur, comme je l'ai dit dans l'article *contre-point*, non-seulement à se jouer des plus grandes difficultés, mais à conserver dans les parties les plus nombreuses & les plus compliquées l'art de leur faire parcourir des intervalles commodes, & de leur donner à toutes, ce que les Italiens seuls savent faire, un chant naturel & agréable.

C'étoit

C'étoit sur-tout dans les fugues de toute espèce sur le plain-chant, dans les canons, les madrigaux, & autres compositions pareilles, que la connoissance & l'habitude de ces sortes de *contre-point* étoient absolument nécessaires; & le P. Martini croit avec raison que si l'art de ces compositions recherchées s'est perdu aujourd'hui, c'est parce que l'on a perdu l'usage du *contre-point double*.

(M. Ginguené.)

CONTRE-SENS. *f. m.* Vice dans lequel tombe le musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La musique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *contre-sens*; & ils n'y sont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-sens* dans la prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, &c. *Contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par les mêmes modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

(J. J. Rousseau.)

* Assurément une faute de prosodie ne peut jamais passer pour un *contre-sens*, à moins que, par une rencontre bien rare, la faute ne donne à la syllabe offensée une autre signification, comme par exemple le mot *tache* qui sur une note trop longue deviendrait *tâche*.

Quant à la dernière phrase de Rousseau, où il préfère la musique qui dit autre chose que ce qu'elle doit dire, à celle qui ne dit rien du tout, je ne fais si beaucoup de gens seroient de son avis. La musique qui manque de caractère & d'expression a sans doute peu de mérite, mais elle peut avoir au moins celui d'une mélodie élégante & agréable. Elle ne prouve que de la foiblesse dans l'imagination du compositeur, il n'a pas rempli votre idée, mais au moins il ne l'a pas blessée. Au contraire, la musique faite à *contre sens*, qui suppose dans le compositeur un esprit faux, une conception absurde, égare sans cesse votre pensée,

Musique. Tome I.

la révolte, & vous cause des mouvemens d'indignation qu'aucun mérite de chant ne peut contre balancer.

(M. Framery.)

CONTRE-TEMPS. *f. m.* Mesure à *contre-temps* est celle où l'on pause sur le temps foible, où l'on glisse sur le temps fort, & où le chant semble être en *contre-sens* avec la mesure. (Voyez *Syncope*.)

(J. J. Rousseau.)

CONTRE-TEMPS. L'article de Rousseau ne signifie rien du tout, ou du moins ne dit pas ce qu'il veut dire. Un air est à *contre-temps* lorsque les cadences y sont préparées sur le frappé de la mesure, & effectuées sur le lever; & cette observation est sensible même dans la simple mélodie, sans le secours des accompagnemens, car la mélodie porte implicitement le sentiment de l'harmonie. L'oreille exige que tous les repos soient sur un frappé, & que tous les accords qui en appellent d'autres, soit qu'ils expriment ou non une dissonance, soient sur un levé. Aussi M. l'abbé Feytaud observe-t-il avec beaucoup de raison, dans plusieurs de ses articles, notamment au mot *clavier*, que notre gamme n'est point en mesure & marche à *contre-temps*. (Voyez *Clavier*.)

Il n'est pas aussi rare qu'on devoit l'imaginer de trouver des compositeurs qui écrivent leurs airs à *contre-temps*, ce qui manque cependant une grande insensibilité d'oreille, & ce qui nous empêche d'en citer des exemples modernes. Ils croient tout réparer en ajoutant une demi-mesure qui les aide à finir l'air par un frappé, mais les auditeurs délicats n'en ont pas moins été offensés tant qu'a duré cette cadence boiteuse.

Les maîtres italiens se permettent quelquefois; dans la mesure à quatre temps, d'écrire des traits, & même toute une moitié d'air à *contre-temps*. Leur oreille n'en est pas blessée; mais c'est qu'ils ne prennent pas garde que le morceau est véritablement à deux temps, quoiqu'ils l'aient écrit à quatre; & les auditeurs supposent intérieurement cette mesure, quoiqu'elle se soit ni indiquée, ni battue. Il en résulte que la mesure à deux ou à quatre temps n'est point arbitraire, & que c'est l'harmonie qui doit en déterminer le choix.

(M. Framery.)

COPISTE. *f. m.* Celui qui fait profession de copier de la musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'art typographique; on n'a jamais pu l'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constants que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes *clairs-sens*; soit par les difficultés particulières que la combinaison des notes & des lignes ajoute à l'impression de la musique: car si l'on imprime premièrement les portées & ensuite les notes, il est impossible de

A a a

donner à leurs positions relatives la justesse nécessaire; & si le caractère de chaque note tient à une portion de la portée, comme dans notre musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties; de mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition. & de n'offrir guère aux curieux que de la musique déjà vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin, il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de musique, on a proscrit depuis long-temps la note imprimée, sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je conclus qu'au jugement des experts, celui de la simple copie est le plus commode.

Il est plus important que la musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer: mais dans un concert, où chacun ne voit que sa partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laissent le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables: souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'auditeur est rebuté & l'auteur déshonoré, par la seule faute du copiste.

De plus, l'intelligence d'une musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car, outre la netteté de la note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre qui pourtant note plus agréablement; c'est que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile copiste est celui dont la musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un article inutile, que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon copiste: tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes règles: mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit avoir oublié la sienne. Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le

mal que j'en pense; je n'ai fait que de la musique françoise, & n'aime que l'italienne; j'ai montré toutes les misères de la société quand j'étois heureux par elle: mauvais copiste, j'expose ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne fouille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le copiste est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quelles sont ces connoissances? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'offrirai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la musique écrite, sur-tout en partition, est faite pour être lue de loin par les concertans, la première chose que doit faire le copiste est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa note bien lisible & bien nette. Ainsi, il doit choisir de beau papier, fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point: on préfère celui qui n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée; la réglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la note: il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles; afin que les croches, doubles-croches, les soupirs, demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la note sorte mieux. Loin que la pâleur des lignes empêche de lire la musique à une certaine distance, elle aide, au contraire, par la netteté; & quand même la ligne échapperait un moment à la vue, la position des notes l'indique assez le plus souvent. Les régleurs ne rendent que du travail mal fait; si le copiste veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la musique françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la musique italienne, dont la longueur est dans le sens des lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire: mais quand on l'achète réglé, il faut renverser les noms chez les papetiers de Paris, demander du papier à l'italienne quand on le veut à la françoise, & à la françoise quand on le veut à l'italienne; ce *quiproquo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une partition, il faut compter les portées qu'enferme l'accolade, & choisir du papier qui ait, par page, le même nombre de portées, ou un multiple de ce nombre, afin de ne perdre aucune portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le papier à l'italienne est ordinairement à dix portées, ce qui divise chaque page en deux

accollades de cinq portées chacune pour les airs ordinaires ; savoir , deux portées pour les deux dessus de violon , une pour la quinte , une pour le chant , & une pour la basse. Quand on a des duos ou des parties de flûtes , de hautbois , de cors , de trompettes , alors à ce nombre de portées on ne peut plus mettre qu'une accolade par page , à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque portée inutile , comme celle de la quinte , quand elle marche sans cesse avec la basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la partition. 1°. Quelque nombre de parties de symphonie qu'on puisse avoir , il faut toujours que les parties de violon , comme principales , occupent le haut de l'accollade où les yeux se portent plus aisément ; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la quinte , pour la commodité de l'accompagnateur , se trompent ; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une partition les parties de violon au-dessous , par exemple , de celles des cors qui sont beaucoup plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais changer au nombre des portées , afin que chaque partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaut mieux laisser des portées vuides , ou , s'il le faut absolument , en charger quelqu'une de deux parties , que d'étendre ou resserrer l'accollade inégalement. Cette règle n'est que pour la musique italienne ; car l'usage de la gravure a rendu les compositeurs françois plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux parties sur une même portée ; c'est , sur-tout , ce qu'on doit éviter pour les parties de violon ; car , outre que la confusion y seroit à craindre , il y auroit équivoque avec la double-corde ; il faut aussi regarder si jamais les parties ne se croisent ; ce qu'on ne pourroit guère écrire sur la même portée d'une manière nette & lisible. 4°. Les clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter , non plus que le signe de la mesure , si ce n'est dans la musique françoise , quand , les accolades étant inégales , chacun ne pourroit plus reconnoître sa partie ; mais dans les parties séparées on doit répéter la clef au commencement de chaque portée , ne fut-ce que pour marquer le commencement de la ligne au défaut d'accollade.

Le nombre des portées ainsi fixé , il faut faire la division des mesures , & ces mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée , pour mesurer en quelque sorte le temps au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque mesure pour recevoir toutes les notes qui peuvent y entrer , selon la plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une partition , & dans

quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on ferre une mesure sur une ronde , comment placer les seize doubles-croches que contiennent peut-être une autre partie dans la même mesure ? Si l'on se règle sur la partie vocale , comment fixer l'espace des ritournelles ? En un mot , si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des parties , comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres parties.

Ce n'est pas assez de diviser l'air en mesures égales ; il faut aussi diviser les mesures en temps égaux. Si dans chaque partie on proportionne ainsi l'espace à la durée , toutes les parties & toutes les notes simultanées de chaque partie se correspondront avec une justesse qui sera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une partition. Si , par exemple , on partage une mesure à quatre temps , en quatre espaces bien égaux entr'eux , & dans chaque partie , qu'on étende les notes , qu'on rapproche les croches , qu'on resserre les doubles-croches à proportion & chacune dans son espace ; sans qu'on ait besoin de regarder une partie en copiant l'autre , toutes les notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires que si on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus exacte proportion , soit entre les diverses mesures d'une même partie , soit entre les diverses parties d'une même mesure.

A l'exactitude des rapports il faut joindre , autant qu'il se peut , la netteté des signes. Par exemple , on n'écrira jamais de notes inutiles , mais si-tôt qu'on s'aperçoit que deux parties se réunissent & marchent à l'unisson , l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même clef. A l'égard de la quinte , si-tôt qu'elle marche à l'octave de la basse , il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *piano* aux entrées du chant , & les *forte* quand il cesse : par-tout ailleurs il les faut écrire exactement sous le premier violon & sous la basse ; & cela suffit dans une partition , où toutes les parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du copiste devant une partition est de corriger toutes les fautes de notes qui peuvent se trouver dans son original , de n'omettre pas par fautes les notes les fautes de l'ouvrage , mais celles de la copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidèlement les idées de l'auteur , bonnes ou mauvaises ; ce n'est pas son affaire ; car il n'est pas auteur ni correcteur , mais copiste. Il est bien vrai que si l'auteur a mis par negligence une note pour une autre , il doit la corriger ; mais si ce même auteur a fait par ignorance une faute de composition , il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même , s'il veut ou s'il peut , à la bonne heure ; mais si-tôt qu'il copie , il doit répéter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au

copiste d'être bon harmoniste & de bien favoir la composition ; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un auteur par sa manière, & favoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *fort* ou un *doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des mesures omises ; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des partitions. Sans doute il faut du favoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté : l'on me dira que peu de *copistes* le font ; je répondrai que tous le devoient faire.

Avant de finir ce qui regarde les partitions, je dois dire comment on y rassemble des parties séparées ; travail embarrassant pour bien des *copistes*, mais facile & simple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec soin les mesures dans toutes les parties, pour s'assurer qu'elles sont correctes. Ensuite on pose toutes les parties l'une sur l'autre en commençant par la basse & la couvrant successivement des autres parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir sur la partition. On fait l'accolade d'autant de portées qu'on a de parties ; on la divise en mesures égales, puis mettant toutes ces parties ainsi rangées devant soi & à sa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première partie, que je suppose être le premier violon ; on y fait une légère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête ; puis on la transporte renversée à sa droite. On copie de même la première ligne du second violon, renvoyant au premier par-tout où ils marchent à l'unisson ; puis faisant une marque comme ci-devant, on renverse la partie sur la précédente à sa droite, & ainsi de toutes les parties l'une après l'autre. Quand on est à la basse, on parcourt des yeux toute l'accolade pour vérifier si l'harmonie est bonne, si le tout est bien d'accord, & si l'on ne s'est point trompé. Cette première ligne faite, on prend ensemble toutes les parties qu'on a renversées l'une sur l'autre à sa droite, on les renverse de réchef à sa gauche, & elles se retrouvent ainsi dans le même ordre & dans la même situation où elles étoient quand on a commencé ; on recommence la seconde accolade, à la petite marque en crayon ; l'on fait une autre marque à la fin de la seconde ligne, & l'on poursuit comme ci-devant, jusqu'à ce que le tout soit fait.

J'aurai peu de choses à dire sur la manière de tirer une partition en parties séparées ; car c'est l'opération la plus simple de l'art, & il suffira d'y faire les observations suivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne soit jamais obligé de tourner sur un même morceau dans les parties inf-

trumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de mesures à compter, qui en laissent le temps. Cette règle oblige de commencer à la page *verso* tous les morceaux qui remplissent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en remplissent plus de deux. 2°. Les *doux* & les *forts* doivent être écrits avec la plus grande exactitude sur toutes les parties, même ceux où rentre & cesse le chant, qui ne sont pas pour l'ordinaire écrits sur la partition. 3°. On ne doit point couper une mesure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une barre à la fin de chaque portée. 4°. Toutes les lignes postiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la portée, ne doivent point être continuées, mais séparées à chaque note, de peur que le musicien, venant à les confondre avec celles de la portée, ne se trompe de note & ne sache plus où il est. Cette règle n'est pas moins nécessaire dans les partitions, & n'est suivie par aucun *copiste* françois. 5°. Les parties de hautbois qu'on tire sur les parties de violon pour un grand orchestre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles sont dans l'original ; mais, outre l'étendue que cet instrument a de moins que le violon ; outre les *doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaine vitesse, la force du hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les notes principales, & donner plus d'accent à la musique. Si j'avois à juger du goût d'un symphoniste sans l'entendre, je lui donnerois à tirer sur la partie de violon la partie de hautbois ; tout *copiste* doit favoir le faire. 6. Quelquefois les parties de cors & de trompettes ne sont pas notées sur le même ton que le reste de l'air ; il faut les transporter au ton ; ou bien, si on les copie telles qu'elles sont, il faut écrire au haut le nom de la véritable tonique. *Corni in D sol re*, *corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la partie de quinte ou de viola de la clef de basse & de la sienne, mais transporter à la clef de viola tous les endroits où elle marche avec la basse ; & il y a là-dessus encore une autre attention à faire : c'est de ne jamais laisser monter la viola au dessus des parties de violon ; de sorte que quand la basse monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'octave, mais l'unisson, afin que la viola ne sorte jamais du *medium* qui lui convient. 8°. La partie vocale ne se doit copier qu'en partition avec la basse, afin que le chanteur se puisse accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir sa partie à la main, ni de compter ses pauses : dans les duo ou trio, chaque partie de chant doit contenir, outre la basse, sa contre-partie, & quand on copie un récitatif obligé, il faut pour chaque partie d'instrument ajouter la partie du chant à la sienne, pour le guider au défaut de la mesure. 9°. Enfin dans les parties vocales il faut avoir soin de lier ou détacher les croches, afin que le chanteur voie clairement celles qui appartiennent à chaque syllabe ; les partitions qui

sortent des mains des compositeurs font, sur ce point, très-équivoques, & le chanteur ne sait, la plupart du temps, comment distribuer la note sur la parole. Le copiste versé dans la prosodie, & qui connoît également l'accent du discours & celui du chant, détermine le partage des notes & prévient l'indécision du chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement sous les notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impossible ; c'est à la musique à pousser les paroles ; le copiste ne doit pas s'en mêler : car ce seroit ajouter des signes que le compositeur s'est chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout copiste instruit qui a une bonne main & le goût de son métier ; je n'en dirois jamais assez pour les autres. J'ajouterai seulement un mot en finissant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le compositeur imagine & ce qu'entendent les auditeurs. C'est au copiste de rapprocher ces deux termes le plus qu'il est possible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la musique exécutée rende exactement à l'oreille du compositeur ce qui s'est peint dans sa tête en la composant.

(J. J. Rousseau.)

Observations sur l'article précédent.

L'art du raisonnement, par lequel Rousseau s'est si fort distingué dans ses ouvrages de philosophie, paroît l'avoir étrangement abandonné dans plusieurs endroits de cet article, & sur-tout dans le premier paragraphe. Nous allons le reprendre & le suivre pas à pas.

1°. De ce que l'art typographique n'a jamais pu s'appliquer à la musique avec autant de succès qu'à l'écriture, il l'attribue à deux causes. La première, « parce que, dit-il, les goûts de l'esprit étant plus constants que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chansons. »

On ne sent pas trop le résultat de cette conséquence ; en effet, par la gravure, substituée à l'impression, & même par la copie, les productions musicales deviennent aussi durables que les productions littéraires le sont par l'art typographique. Un livre imprimé n'a ni plus ni moins de solidité qu'une chanson gravée ou copiée ; & quand il seroit vrai qu'on s'occupoit moins long-temps d'un morceau de musique que d'un livre, il ne le seroit pas moins que beaucoup d'amateurs veulent jouir à la fois de l'un ou de l'autre, & qu'on multiplie par la gravure les ouvrages de musique qui ont du succès, en nombre à-peu-près égal à celui des livres ordinaires, ou au moins en nombre suffisant pour dédommager amplement celui qui fait les frais de l'impression. Ainsi, à cet égard, l'art typographi-

que pourroit être employé avec autant d'avantage que la gravure.

Nous n'examinerons pas s'il est exactement vrai qu'on s'ennuie moins vite des mêmes livres que des mêmes chansons : il y a beaucoup de musique, aussi ancienne que les livres, que l'on est ou que l'on seroit charmé de connaître, & l'on se plaint tous les jours que celle des différentes époques n'ait pas été plus soigneusement conservée.

La seconde raison alléguée par Rousseau est la difficulté de l'exécution typographique des productions musicales. Cette cause est réelle, mais non pas l'explication qu'il en donne. La difficulté d'ajuster les lignes des portées avec les notes a été vaincue depuis long-temps, & du temps même où Rousseau écrivoit on imprimoit parfaitement bien la musique en Allemagne, en Angleterre, à Bruxelles, à Liège ; & depuis on y a fort bien réussi en France. Mais voici les véritables motifs qui ont toujours empêché l'impression d'être préférée à la gravure, & par conséquent de réussir.

1°. La composition & le tirage de la musique imprimée en caractères mobiles, plus chers que pour les lettres ordinaires, le font beaucoup plus que la gravure sur étain.

2°. La gravure offre l'avantage précieux de tirer autant & si peu d'exemplaires que l'on veut ; ainsi, dans les ouvrages dont le succès n'est pas sûr, on ne fait tirer qu'à petit nombre. On a même cette précaution pour les ouvrages dont le débit est certain, & l'on y gagne d'avoir moins d'avances à faire, & de n'être pas forcé de garder une grande quantité d'exemplaires en magasin.

3°. Les caractères mobiles, si parfaits qu'ils soient, ont l'inconvénient de ne pas bien prendre l'encre, & par conséquent de ne pas former des notes aussi distinctes que la gravure.

4°. Ils ont encore celui d'enfoncer le papier à l'endroit où ils le touchent, & d'y faire une multitude de petits creux. Or, comme c'est le plus fréquemment le soir & à la lumière que la musique s'exécute, ces cavités produisent une ombre qui rend la lecture plus difficile & nuit à l'exécution.

Rousseau ajoute « que la gravure a l'inconvénient de multiplier trop ou trop peu les exemplaires ou les parties ». Qu'est-ce que cela veut dire ? La gravure multiplie les exemplaires au nombre précis que l'on veut, & d'une manière beaucoup plus prompte, plus commode & plus sûre que la copie à la main.

« De mettre en partition ce que les uns voudroient en parties séparées, ou en parties séparées ce que d'autres voudroient en partition »

Plaisante supposition ! c'est l'affaire de celui qui fait graver, de présenter la forme la plus généralement convenable. Ordinairement on fait graver les

morceaux de chant en partition avec les parties séparées, ce qui contente tout le monde, & coûte moins cher qu'une copie de l'une ou de l'autre espèce.

La gravure a encore l'inconvénient, selon lui, « de n'offrir guère aux curieux que de la musique » déjà vieille, qui court dans les mains de tout le » monde. »

Il faut convenir qu'un graveur met environ quinze jours à faire l'ouvrage qu'un *copiste* peut faire en un seul jour. Mais, après ces quinze jours (qui n'ont pas dû vieillir extrêmement la musique), la gravure rend autant d'exemplaires en un jour qu'un *copiste* en pourroit exécuter en trois mois.

« Enfin, il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre » où l'on fait le plus de musique, on a proscrit de- » puis long-temps la note imprimée, sans que l'a- » vantage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je con- » clus qu'au jugement des experts celui de la sim- » ple copie est le plus commode. »

On voit que Rousseau plaidoit la cause des *copistes* contre les graveurs, mais il n'est pas heureux dans ses moyens de défense. C'est parce qu'on fait beaucoup de musique en Italie que la gravure ne s'y établit pas. On y est avide des seules nouveautés, & peu d'amateurs sont curieux de les conserver. D'ailleurs la copie de la musique est la seule ressource d'un tas de malheureux *Castrati* qui n'ont pas été dédommagés par la beauté de leur voix de la perte qu'ils ont faite; les en priver, en cultivant l'art de la gravure, ce seroit les réduire à la mendicité; comme dans les villes de manufacture, on rejette les machines qui pourroient suppléer à un grand nombre de bras. Ajoutez-y la modicité du prix que coûte la copie, résultat nécessaire de cette extrême concurrence, & que la gravure soutiendrait difficilement. Cependant, malgré ce désavantage & ce qu'en dit Rousseau, il s'est établi quelques graveurs à Venise, probablement dans le dessein d'offrir aux amateurs jaloux de conserver des morceaux de choix, des exemplaires plus corrects & mieux disposés que ne le sont en général ceux des *copistes*.

II. Passons aux qualités que Rousseau exige dans un *copiste*. Elles lui paroissent si brillantes qu'il n'ose pas d'abord en tracer le tableau. Dans le fait, cependant, elles se réduisent à connoître passablement l'harmonie.

Les conseils qu'il donne sur le choix du papier sont fort justes, mais il exagère le démérite des régleurs de papier. On en trouve facilement d'assez bon pour que le *copiste* s'épargne la peine & le temps de le régler lui-même. Il faut pour cela des outils, un appareil & une habitude qui donnera toujours l'avantage à ceux qui ne font que ce métier. Si l'on exigeoit une perfection qui ne me semble pas nécessaire, il suffiroit de la recommander au régleur & de payer un peu plus cher.

III. C'est bien inutilement aussi qu'il recom-

mande le choix d'un papier qui n'ait qu'un nombre de portées égal à celui de la partition; il suffit qu'il en ait assez, & il est très-indifférent qu'on en perde une ou deux par page, cela ne fait aucune perte de papier.

IV. Voici des observations plus importantes. Rousseau veut « que les violons occupent le haut de l'écolade où les yeux se portent plus aisément. Il prétend que ceux qui les mettent au-dessus de la quinte (c'est-à-dire, très-rapprochés du chant), pour la commodité de l'accompagnateur, se trompent; nous ne savions être de son avis. Nous croyons qu'en effet, lorsqu'une partition contient des cors, haut-bois, flûtes, ou autres parties obligées, il vaut mieux les laisser dans le haut, & rapprocher les violons qui contiennent l'accompagnement principal du chant & de la basse pour que l'œil embrasse plus facilement ces quatre parties à la fois. Si l'on a dix ou douze portées & que le violon occupe la première, à quelle distance ne fera-t-il pas de la basse & du chant? Et cependant il faut que l'accompagnateur lise d'un seul coup-d'œil ces diverses parties. »

Quant au ridicule qu'il trouve à mettre au-dessus des violons des parties de cor, par exemple, qui sont beaucoup plus basses, cette raison est puérile. L'harmoniste qui lit une partition redouble aisément cette légère irrégularité. D'ailleurs, si l'on suivoit rigoureusement cette règle, il faudroit donc mettre aussi la partie chantante au milieu quand elle tiendrait une partie intermédiaire, ou entre le premier & le second violon, quand ce seroit un dessus?

Parmi les compositeurs italiens, il y en a quelques-uns qui mettent les violons en haut, comme le veut Rousseau; mais le plus grand nombre commence par les cors, comme les parties les moins consultées par l'accompagnateur, ensuite les haut-bois ou flûtes, puis les violons, la quinte, le chant & la basse ainsi rapprochés. Ils regardent ces cinq dernières portées comme celles qui doivent fixer la vue du claveciniste, & les premières comme ne devant contenir qu'un accompagnement de remplissage, pour ainsi dire accessoire, & qui n'est consulté qu'au besoin.

V. « Ce n'est qu'à toute extrémité, dit Rousseau, » qu'on doit mettre deux parties sur une même por- » tée ». Cela est vrai pour les violons, aussi ne le pratique-t-on jamais. On le fait, au contraire, fort souvent pour les cors & les flûtes ou haut-bois, quand ils ne sont que de remplissage, par la raison déjà dite que l'œil de l'accompagnateur y a moins souvent recours, & que ne contenant que le complément de l'harmonie, elle est ainsi plus rapprochée & plus facile à saisir.

VI. Sur la répétition des clefs, Rousseau dit, à ce qu'il nous semble, précisément le contraire de

ce qui convient. Il ne vaut pas que dans les partitions on répète les clefs à chaque ligne, & il l'exige dans les parties séparées. Cela n'est d'aucune utilité pour les parties séparées, puisque chaque partie étant seule, & la clef ordinairement toujours la même, il ne peut y avoir d'incertitude ni de confusion. Dans les partitions, au contraire, où chaque partie ayant une clef différente est mêlée avec les autres, il arrive souvent que dans le cours d'un morceau on a oublié quelle est la partie qui occupe la quatrième, la sixième portée d'une même ligne; la clef répétée à chaque page éviteroit toute erreur, & n'obligeroit pas de recourir au commencement. Cependant les *copistes* italiens ne sont pas dans l'usage de répéter les clefs, mais il nous semble qu'ils ont tort, & nous croyons, en dépit de Rousseau, que cela seroit infiniment plus commode.

VII. Le conseil de diviser également les mesures exige quelque modification. Lorsqu'une des parties ne contient qu'une ronde, c'est au *copiste* à s'assurer si quelque autre partie ne contient pas dans la même mesure des croches, des doubles-croches, &c., pour leur donner un espace suffisant. Mais, quand toutes les parties de la même mesure sont très-peu chargées, il seroit ridicule & désagréable à l'œil de leur laisser autant d'espace que si elles l'étoient beaucoup. En suivant à la rigueur l'usage indiqué par Rousseau, on a une copie trop écartée, que l'on suit difficilement à la lecture, qui fatigue l'accompagnateur, & qui n'est profitable qu'au *copiste*.

« La même attention, dit Rousseau, de ne pas multiplier les signes doit empêcher d'écrire pour la symphonie les *piano* aux entrées de chant, & les *forte* quand il cesse. »

Pour que cette précaution fût en effet inutile, il faudroit être sûr d'avance que celui qui copiera la partition en parties séparées sera un homme très-intelligent, ce qui n'arrive pas tous les jours. S'il est peu attentif, il ne copie que ce qu'il voit, & néglige les signes de rentrée du chant quand on n'a pas en le soin de les écrire.

Cette attention, au surplus, de ne pas multiplier les signes, ne fait encore qu'à épargner de la peine au *copiste*; car il peut être commode, & il est au moins indifférent au lecteur de voir écrite sur du long une partie qui pourroit être renvoyée à une partie semblable.

Rousseau veut que le *copiste* puisse corriger une fautive note échappée à l'attention d'un compositeur, mais qu'il la laisse si elle vient d'ignorance. Cette distinction est assez délicate, & ce nous paroit pas d'une fort grande utilité. Il est certain qu'on est heureux de rencontrer des *copistes* qui connoissent l'harmonie, mais ils sont rares. Quant à cette sorte de critique, qui consiste à remarquer un *faux* ou un *forte* où il a été oublié, il n'est pas bien sûr de ce qu'on fait; car souvent le compositeur a une inten-

tion secrète, quand il fait faire *doux* ce qu'il paroitroit devoir être *fort*, & vice versa.

Nous ajouterons peu de conseils à ceux que Rousseau a multipliés. Nous remarquerons seulement que la tête des notes doit être en général fort grosse pour être distinguée plus facilement. Leur dimension doit être déterminée en général par la régularité du papier. Les notes qui sont entre les espaces doivent le remplir en entier sans toucher aux lignes au-dessus ni au-dessous. Celles qui sont sur les lignes, ayant la même proportion, occuperont en dessus & en dessous la moitié de l'espace. Il faut aussi que les liaisons des queues soient grosses, distinctes, tirées droit & hardiment, & qu'au contraire les queues soient très-déliées. On parvient très-facilement à ce double but au moyen d'une plume taillée en gros, & dont la pointe est coupée en sens contraire des plumes qui servent à l'écriture.

Il est bon que les paroles soient écrites en grosses lettres, & c'est une attention que Rousseau n'avoit pas. La petitesse de son caractère fatiguoit les yeux. Ce sont les paroles qui doivent, autant qu'il est possible, servir de guide pour l'écartement des mesures. Plusieurs *copistes* commencent même par écrire les paroles; mais cette méthode a des inconvéniens qu'on aperçoit bientôt. Elles ne doivent être ni trop serrées pour être distinctes, ni trop écartées pour que l'œil ne soit pas obligé de courir après.

Comme un des mérites d'une copie est d'être bien noire, il faut que le *copiste* évite de fêcher ses notes avec des poudres de couleur jaune, rouge, &c. On emploie en Italie un sable fin qu'on noircit en le faisant chauffer dans une poêle à frire. Il est mieux encore, quand on le peut, de n'en pas mettre du tout.

Il est temps aussi de nous arrêter. Ajoutons seulement que les *copistes* qui voudront se former trouveront de bons modèles dans les belles copies d'Italie, & sur-tout d'Allemagne.

(M. Framery.)

COPISTE. Rousseau, dans son article, se donne trop sévèrement ou trop mollement le titre de mauvais *copiste*. Sa note étoit un peu maigre, & vers la fin de sa vie les queues étoient quelquefois tremblotantes, mais tous les morceaux notés par lui sont remarquables par une extrême netteté, une clarté parfaite, & sur-tout par une correspondance exacte entre les paroles & le chant, comme entre celui-ci & les différentes parties.

Le métier de *copiste* seroit illustre, quand il n'eût été exercé que par l'auteur du *Devin du village* & du *Dictionnaire de musique*; il l'est encore bien davantage lorsque cet auteur est en même-temps celui d'*Emile*, d'*Heloise* & du *Contrat social*. On s'est demandé long-temps par quelle hazard ce grand homme célèbre s'étoit ainsi devenu à une occupation

obscure & mécanique. Voici la réponse que fournissent là-dessus ses Confessions & quelques autres de ses ouvrages.

Dans l'effervescence extraordinaire qu'il éprouva en composant son premier discours sur les sciences, se sentant désormais destiné à dire aux hommes de grandes vérités, il ne voulut plus d'aucunes des entraves que l'ambition ou le désir de fortune pouvoient mettre à son talent; mais il ne voulut point non plus faire de son talent un métier. Il lui en falloit donc un pour vivre, qui lui laissât toute sa liberté, qu'il pût exercer chez lui, prendre & laisser à son gré & à ses heures. Il choisit celui de *copiste* de musique, après avoir refusé la place de caissier que lui offroit M. de Francueil, receveur-général des finances. « Si quelque occupation plus » solide, dit-il, eût rempli le même but. je l'au- » rois prise; mais ce talent étant de mon goût, & » le seul qui, sans assujettissement personnel, pût » me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. » Croyant n'avoir plus besoin de prévoyance, & » faisant taire la vanité de caissier d'un financier, je » me fis *copiste* de musique. Je crus avoir gagné » beaucoup à ce choix; & je m'en suis si peu repenti, que je n'ai quitté ce métier que par force, » pour le reprendre aussi tôt que je pourrai. *Confessions*, l. 8. »

En effet, il s'y livra, même après sa retraite à l'Hermitage & à Montmerency; & l'ayant quitté, comme il le dit, forcément depuis son exil, il le reprit huit ans après, lorsqu'il fut de retour à Paris. À cette dernière époque, il prenoit dix sols par page; ce prix étoit sans doute un peu en raison de sa célébrité, mais il étoit aussi en raison de sa peine & de son temps. Voici ce qu'il dit de lui-même à cet égard dans le second de ses *dialogues*. « Sa note mal formée m'a paru faite pesamment, sans grace, mais avec exactitude. On voit » qu'il tâche de suppléer aux dispositions qui lui » manquent, à force de travail & de soins. Mais » ceux qu'il y met, ne s'appercevant que par l'examen, & n'ayant leur effet que dans l'exécution, . . . ne compensent pas aux yeux du public les défauts qui d'abord sautent à la vue. » N'ayant l'esprit présent à rien, il ne l'a pas non plus à son travail, sur-tout forcé, par l'affluence des survenans, de l'associer avec le babil. Il fait » beaucoup de fautes, & il les corrige ensuite en » grattant son papier avec une perte de temps & des peines incroyables. J'ai vu des pages presque » entières qu'il avoit mieux aimé gratter ainsi, que » de recommencer la feuille, ce qui auroit été bien » plutôt fait. Mais il entre dans son tour d'esprit laborieusement paresseux, de ne pouvoir se résoudre à refaire à neuf ce qu'il a fait une fois, quoique mal. Il met à le corriger une opiniâtreté qu'il ne peut satisfaire qu'à force de peines & de tems. Du reste, le plus long, le plus ennuyeux travail ne sauroit lasser sa patience; & souvent

» faisant faute sur faute, je l'ai vu gratter & re- » gratter jusqu'à percer le papier, sur lequel ensuite » il colloie des pièces. Rien ne m'a fait juger que » ce travail l'ennuyât, & il paroît, au bout de » six ans, s'y livrer avec le même goût & le même zèle que s'il ne faisoit que de commen- » cer.

» J'ai su qu'il tenoit registre de son travail; j'ai » désiré de voir ce registre, il me l'a communiqué. » J'y ai vu que dans ces six ans il avoit écrit en » simples copies plus de six mille pages de musique, » dont une partie, musique de harpe & de clave- » cin, ou solo & concerto de violon très-chargés, » & en plus grand papier, demande une grande » attention, & prend un temps considérable. Six mille pages à dix sols faisoient donc 3000 liv. gagnées dans six ans, c'est-à-dire, 500 livres par an, ajoutées à son petit revenu qui n'étoit que de 100 livres de rente viagère, avec quelque argent comptant; voilà donc quelle étoit, dans l'âge des infirmités, la position de ce grand homme! Quelles sources de réflexions amères & de sentimens douloureux! Mais ils seroient déplacés dans cet ouvrage. Il vaut mieux finir par un trait dont j'ai été témoin, & qui prouve que ce prétendu misanthrope étoit l'homme le plus obligeant & le plus susceptible d'attentions délicates avec les gens qui lui témoignoient une véritable amitié.

Un amateur, de mes amis, avoit prêté à Rouffeu la partition complete de l'Olympiade de Pergolèze. Il la garda plusieurs années, sans que le prêteur, qui l'alloit voir de temps en temps, lui en parlât, ou en entendit parler. Enfin prêt à partir pour Ermenonville, Jean-Jacques lui renvoya sa partition avec un volume relié, contenant une copie de sa main de cette partition même, non pas en notes ordinaires, mais avec l'accompagnement en chiffres selon la méthode qu'il avoit inventée, & un petit billet fort simple, où il disoit qu'ayant trouvé la partition originale remplie de fautes, il s'étoit permis de les corriger; que pour réparer ce barbouillage d'un livre qui ne lui appartenoit pas, il avoit recopié toute l'Olympiade d'après sa méthode, qu'il favoit être du goût de M.***, & qu'en partant pour se retirer à la campagne, il le prioit d'agréer cette foible marque de son souvenir & de sa reconnaissance. (M. Ginguené.)

COR & COR-DE-CHASSE. *f. m.* Cet article est traité avec une certaine étendue dans le volume des Arts & Métiers mécaniques, tome 4, page 125, & nous y renvoyons nos lecteurs. Cependant, comme il contient quelques erreurs, & que M. le Brun, artiste distingué par l'habileté de son exécution, & la connoissance approfondie de cet instrument, a bien voulu nous faire part de ses lumières à cet égard, nous allons tâcher de rectifier cet article du volume des arts, & de suppléer à ce qu'il laisse à désirer.

Pour donner du *cor*, on place l'embouchure sur les lèvres, de manière qu'elle y soit partagée également, & que les lèvres elles-mêmes le soient, dans un autre sens, par l'embouchure. On ne l'y appuie eu'auant qu'il faut pour empêcher l'air de se faire passage au dehors entr'elle & les lèvres; ainsi il n'est pas vrai de dire, comme dans l'article cité, « qu'on forme les sons en appuyant plus ou moins sur l'embouchure ». Elle doit être dirigée horizontalement, & le *cor* porté droit devant soi.

Les lèvres doivent être pressées l'une sur l'autre, & tous leurs muscles tendus, mais en évitant les grimaces désagréables. La bouche, au contraire, dans cette position doit plutôt annoncer le sourire.

Pour faire partir le son, on donne des coups de langue sur la mâchoire supérieure; mais on se garde bien d'insinuer la langue dans le bocal, comme il est dit dans l'article cité. L'air chassé dans le corps de l'instrument par l'ouverture qu'il se fait entre les lèvres est ce qui produit le son; mais il n'est pas nécessaire de faire de grands efforts de poitrine. La force, au contraire, si on en employoit à pousser le vent, ne produiroit que des sons désagréables, & l'on doit tirer du *cor* les plus beaux sons possibles avec fort peu de vent, à moins que d'ailleurs on ne s'y prenne mal.

L'air poussé avec force ne produit pas sur le *cor* comme sur le haut bois, la flûte, &c., la quinte ou l'octave du premier son donné: on y prend les sons hauts ou bas, selon que l'ouverture est plus ou moins étroite. La différence de cette ouverture dépend du plus ou moins de pression des lèvres; ainsi, plus le son que l'on veut prendre est haut, plus il faut les presser l'une sur l'autre. Quoiqu'il se dissipe moins d'air dans les sons aigus, vu qu'alors l'ouverture des lèvres est moins grande, il faut cependant que l'air y soit poussé avec plus de vivacité, parce que les lèvres étant plus serrées, il lui faut plus d'action pour s'y faire passage.

Comme le *cor* ne produit que les sons de la nature, altérés par notre tempérament, & que nos oreilles habituées à cette altération trouveroient fausses quelques notes de sa gamme; (Voyez *Gamme du cor-de-chasse*, & la Table de la Génération harmonique de M. l'abbé Feytaud, *planches de musique fig. 40*) l'art est parvenu à ramener ces notes à notre système d'intonation. C'est par le resserrement des lèvres qu'on parvient à hausser, par exemple, le *si b* qui se trouve trop bas dans cette gamme. (Voyez *planches de musique, fig. 123*.) On peut aussi hausser les sons de quelque chose par le même moyen; mais on a trouvé que la main, plus ou moins enfoncée dans le pavillon, corrige les sons qui paroissent trop hauts à différents degrés; non-seulement, par ce moyen, on fait justes (conformément à notre système) les

Musique. Tome I.

gammes diatoniques, mais on parvient encore à en faire de chromatiques. Ce procédé a la même proportionnellement le son, de manière que du *si*, par exemple, de la première octave, qui est un son naturel dans l'instrument, on parvient à en faire un *fa*, en bouchant le pavillon presque hermétiquement.

Il faut observer que plus on met la main dans le pavillon, & plus il faut de vent pour rendre les sons égaux en force. (Voyez la *Gamme du cor, planches de musique, fig. 123*.) Par la manière dont elle est notée, on connoît dans quelle proportion il faut introduire la main ou boucher le pavillon pour parvenir, si d'ailleurs on est musicien, à faire justes les sons praticables dans ces de *x* octaves les plus avantageuses au *cor*. Les rondes indiquent les sons naturels, ceux où il ne faut pas de main; les notes de moindre valeur indiquent celles où la main est nécessaire, & moins elles en ont, plus la main doit être enfoncée, excepté pour les trois derniers qui se font sans son secours, & dont la valeur n'est relative qu'à ce qui va être dit en faveur de ceux qui veulent composer des morceaux brillans pour cet instrument.

Qu'il soit permis de répéter cette observation donnée par M. le Brun, comme la plus importante. Ce n'est point par la force du vent qu'on parvient à bien jouer du *cor*; plus le vent y est ménagé, plus les sons en sont purs & agréables. Par la méthode qu'indique M. le Brun, outre l'avantage de ne se point fatiguer, on aura celui de ne pas remplir d'eau, à toute minute, le corps de l'instrument; ce qui non-seulement nuit au son & produit des *glougloux* désagréables, mais ce qui oblige encore d'aspirer cette eau pour la retirer à la fois de tous les *tours* où elle s'est introduite par la force du vent; & l'effet en est dangereux. En soufflant peu, elle ne s'introduit que dans le premier *tour*, & pour l'en retirer, il suffit d'incliner l'instrument.

On peut jouer du *cor* sans suivre toutes les règles qui viennent d'être prescrites; mais en ne s'y conformant pas, on ne parviendra jamais à s'y distinguer; & si on a vu naître quelques accidens jusqu'ici de la pratique de cet instrument, c'est faute de les avoir suivies. Ce court exposé ne suffira pas, sans doute, pour se passer de maître, mais au moins celui qui le prendra pour guide ne contractera pas de mauvaises habitudes.

Il faut donc s'exercer d'abord sur la gamme que l'on trouvera, *planc. de musiq., fig. 123*. On se cherchera dans les commencemens qu'à faire les rondes du milieu de cette gamme, puis les hautes, &c. en passant successivement aux notes de moindre valeur.

Ceux qui se destinent au second *cor* de l'orchestre s'exercent avec des cors en *ut*, & en *ré*.

L'Y.

jouer le premier, avec un *cor en fa* ; ce qui fait une quarte de différence. Les compositeurs qui ne veulent se servir des *cors* que comme parties d'accompagnement ne sortiront pas de cette étendue, & n'emploieront que les rondes & tout au plus les blanches de la gamme donnée pour exemple.

Dans celle qui est imprimée, première partie du quatrième tome des Arts & Métiers, il y a quelques fautes d'impression que l'on pourra rectifier sur celle que nous indiquons ici, fig. 123. On y trouvera aussi d'autres détails que par cette raison nous croyons devoir omettre.

Les compositeurs qui voudroient connoître assez bien le *cor* pour pouvoir le faire réciter d'une manière brillante, & faire valoir des artistes en état d'exécuter leurs idées, ajouteront à ces règles générales les observations suivantes.

La valeur des notes de la gamme fig. 123 est proportionnée, comme nous l'avons dit, à la force du son que l'on y peut donner ; en outre, plus cette valeur est grande, plus les notes se prennent facilement, & peuvent être employées dans un trait. Cependant les notes de peu de valeur & désignées par des noires ou des croches, dont le son est nécessairement sourd, & l'intonation difficilement juste, peuvent être admises dans des traits simples, comme un passage diatonique en doubles croches, où l'oreille ne sent que l'ensemble & l'intention du trait, & ne peut apprécier la justesse partielle des sons, vu leur rapidité.

La gamme que nous donnons pour exemple est en *fa*. On la baissera d'un demi-ton pour avoir celle de *mi* naturel, & tous les sons s'y trouveront dans le même rapport, à cette différence près, que l'exécution des notes aigües sera plus facile.

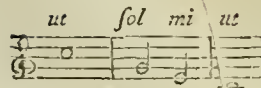
Le *cor en mi b* peut rendre avantageusement un chant large & majestueux ; mais comme le son en est un peu sourd (& plus on baissera le ton, moins il sera sonore,) les traits que l'on y pourroit exécuter seroient difficilement compris, s'ils étoient d'un mouvement trop vif.

Les autres gammes ne sont pas propres à faire briller le *cor*, ni dans les traits, ni dans le chant ; car plus haut que *fa*, les sons aigus sent glapissans ; plus bas que *mi b*, les sons graves sont trop sourds, & les vibrations de l'instrument trop prolongées.

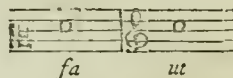
M. le Brun renvoie au volume des Arts & Métiers, pour la manière de noter les parties de *cor* ; mais comme elle ne nous y paroît pas présentée avec assez de détails, nous avons cru devoir en reparler ici.

Les *cors* jouent toujours en *ut*, & on suppose ordinairement que leur partie est écrite sur la clef de *fa* seconde ligne ; ainsi leur tonique, quelle qu'elle soit, est écrite dans l'espace de la troisième à la quatrième ligne.

Exemple :



Ainsi lorsque le morceau est en *fa*, ce *fa* qui est tonique est écrit dans ce même espace où se trouve l'*ut* de l'exemple : la dominante *ut* se place sur la ligne de la clef, au lieu du *sol* ; la médiane *la* sur la première ligne, & l'octave grave au-dessous de la portée avec une barre ajoutée. Mais quand on écrit en partition, pour que le lecteur n'éprouve pas d'embarras par un mélange de tons différens, on écrit les *cors* sur une clef telle que la tonique se trouve toujours sur ce même espace de la troisième à la quatrième ligne : ainsi, soit le *cor* du morceau en *fa*, on écrira les *cors* sur la clef d'*ut* seconde ligne, parce qu'alors le *fa* tonique se trouve placé sur l'espace indiqué, & correspondre à l'*ut* des *cors*. Exemple :



Voyez *planc. de musiq.*, fig. 124, la table de correspondance de tous les tons du *cor* avec la clef de *sol*, sur laquelle ils sont censés écrits.

Quelques auteurs écrivent les *cors* en partition sur la clef invariable de *fa* quatrième ligne, parce que cette clef les présente dans leur plus véritable diapason ; mais c'est une difficulté pour l'instrumentiste qui n'auroit pas l'habitude de transposer, ou pour le copiste qui seroit forcé à faire cette transposition dans les parties séparées.

D'après les détails que nous venons de donner sur cet instrument, dont l'effet est si beau, si puissant dans un orchestre, & qui, porté au point de perfection où d'habiles artistes l'ont élevé de nos jours, est devenu si intéressant : & d'une expression si touchante dans le récit, on conçoit la prodigieuse différence qui se trouve entre le *cor*, proprement dit, & les instrumens appelés vulgairement *cors-de-chasse* ; il y en a même dans leur construction. Ces derniers, dont le seul emploi est de rallier des chiens égarés, de rappeler des chasseurs dispersés, & d'indiquer, par le choix des airs, les différens périodes de la chasse, destinés d'ailleurs à être joués en plein air, n'ont besoin que d'un son fort & rauque qui puisse être entendu au loin. Leur forme est ordinairement plus grande, & il s'en faut de beaucoup que leur fabrication soit aussi soignée.

Nous terminerons cet article par une observation grammaticale.

Autrefois on désignoit l'exécution de chaque instrument, à peu près, par une expression particulière. On disoit donner du *cor*; sonner de la trompette; battre du tambour; blouser des timbales; toucher du clavecin, de l'orgue; pincer de la harpe, de la guitare; jouer du violon, du hautbois, &c. On a renoncé peu-à-peu à ces distinctions minutieuses & pédantesques, & l'on se sert aujourd'hui du mot *jouer* pour tous les instrumens. On dit donc jouer du *cor*; mais pour cet instrument, si l'on vouloit conserver les deux locutions différentes, il faudroit dire *donner du cor*, lorsqu'il est destiné à la chasse, où l'on donne en effet tout ce qu'on a de souffle, pour produire le son le plus fort, & *jouer du cor* dans l'orchestre, où l'on n'emploie d'efforts que pour adoucir son *jeu* & le rendre plus moëlleux.

(M. Framery.)

CORDE. *f. f.* J'ai promis, dans une note sur l'article *accord* de M. Sulzer, de traiter ici de la synonymie de plusieurs mots employés en musique dans le même sens, & de la différente acception de quelques autres qui servent à exprimer des choses diverses. Je vais essayer de remplir cette tâche difficile, mais importante, & qui me paroît propre à jeter beaucoup de clarté sur un art qui en a grand besoin.

Les mots *ton*, *mode*, *modulation*, sont pris chacun dans des acceptions souvent très-différentes & très-éloignées de leur signification propre; & au contraire les mots *ton*, *corde*, *note*, *degré*, *intervalle*, *son*, *mode*, *modulation*, *gamme*, &c. sont souvent pris l'un pour l'autre. Il en est de même de *gamme* & *échelle*, *d'échelle* & *octave*, &c. Il s'agit de leur assigner ici leur véritable sens, pour éviter la confusion qui s'est introduite dans l'art musical, & dont il est difficile de se garantir.

Ton, vient du grec *τένον*, qui lui-même vient de *τείνω*, *tendo*. Il signifie donc une *corde tendue*, une *corde sonore*; & d'après cette étymologie, on auroit raison de dire « tous les tons de la gamme » pour exprimer tous les sons qui la composent. Mais comme dans ce sens nous avons le mot *corde* (que nous devrions écrire *chorde*, puisqu'il vient du grec *χορδή*) qui signifie absolument la même chose, c'est-à-dire, *fil*, *corde d'instrument*, *corde sonore*, & que nous n'avons, au contraire, aucun mot qui exprime la mesure de l'intervalle qui se trouve entre deux *cordes* consécutives du système, il vaut mieux, ce me semble, conserver exclusivement au mot *ton* cette acception, & n'en jamais séparer l'idée de l'intervalle qu'il exprime.

Ton signifie encore, dans notre musique moderne, la *corde principale* d'un mode. Ainsi les *cordes* du système étant arrangés d'une certaine manière, celle qui doit commencer & finir un morceau, & qui par cette raison en est regardée comme la principale, est appelée le *ton*. Ainsi un

air, ou simplement une phrase, dont la note *ut* est la principale, est dans le *ton d'ut*. Cette locution est vicieuse, puisqu'elle est équivoque, & qu'on ne sait si l'on parle du mode, de l'intervalle ou de la principale *corde*. Diso's donc que cet air, cette phrase, sont dans le mode *d'ut*, ou plus précisément encore dans la gamme *d'ut*.

On pourroit être, par exemple, en ne suivant que des dénominations généralement adoptées, « dans le *ton d'ut* il y a deux tons du *ton de sol* au *ton de si*. » Ce rapprochement fait voir combien cette manière de s'exprimer est incertaine & ridicule, tandis qu'il seroit fort clair de dire: « dans la *gamme d'ut* il y a deux tons de la *corde sol* à la *corde si*. »

On prétend que notre gamme est en plusieurs tons, pour dire qu'on y trouve plusieurs *cordes* principales; ce qui est vrai, à cause du tempérament qui fait entre *mi* & *fa* un demi-ton égal à celui qui est entre *si* & *ut*. Mais on ne pourroit pas dire qu'elle est en plusieurs modes; il faut donc distinguer le mot *mode* du mot *ton*.

Mode doit être aussi distingué de *modulation*. *Mode* signifie manière d'être: ce mot exprime un arrangement convenu dans une série de sons. Ainsi la gamme composée de deux tétracordes semblables est dans un *mode*, & ce *mode* est invariable; car si on faisoit un autre arrangement dans les tétracordes, ce seroit un autre *mode*. Ainsi la gamme de Blainville, *mi fa sol la si ut re mi*, est dans un autre *mode* que notre gamme *ut re mi fa sol la si ut*, quoique composée des mêmes sons, mais ils sont disposés différemment. La gamme mineure est dans deux modes à la fois & peut-être dans trois. Le premier tétracorde en est ordinairement invariable; mais dans le second, la sixte & la septième sont majeures en montant, & mineures en descendant, ce qui fait bien deux modes d'fonds, puisque ce sont deux arrangements différens.

Cette gamme mineure peut être dans un troisième *mode*, lorsque la quarte en est rendue majeure, comme dans cet exemple: *ut re mi fa # sol la b si ut*, qui contient les éléments de l'accord de sixte supérieure *la b ut fa #*. Que si l'on prétend que ce nouvel arrangement, que ce *fa #* n'appartient pas à la gamme *d'ut*, que c'est une manière de moduler, de passer en *sol*; enfin que cette gamme est celle de *sol*, je demanderois pourquoi elle contient un *la* bémol que cette gamme de *sol* ne peut jamais mettre, & qui se trouve dans le même accord que le *fa* dièse. Un seul accord ne peut donc appartenir à deux gammes à la fois. Voyez l'exemple.

fa # *sol*,

ut #,

la b.

Il est évident qu'il ne s'agit ici que d'un accord où la dominante *sol*, pratiqué dans le *mode d'ut* qui

est toujours la principale, & qu'on peut considérer comme un *mode* cette sorte d'arrangement.

Tel est le troisième *mode* imaginé par M. Vandermonde, & sur lequel on a eu tort de vouloir jeter du ridicule, puisque cette disposition des *cordes* d'une même gamme est certainement différente des deux autres, & que le mot *mode* ne signifie pas autre chose qu'un nouvel arrangement. Ceux qui sont choqués de voir placer dans la gamme d'*ut* un *fa* dièze qu'ils y croient si fort étranger, seroient donc bien plus révoltés d'y voir un *re* dièze, un *sol* dièze, & jusqu'à un *ut* dièze. Ce ne sont cependant que les cordes contenues dans la cinquième octave de l'*ut* générateur :

ut, *ut* #, *re*, *re* #, *mi*, *mi* #, *fa*, *fa* #, *sol*, *sol* #, &c.
16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25,

Diront-ils que ces cordes ne sauroient être de la gamme de leur générateur ? (Voyez les articles *Basse-fondamentale* de M. l'abbé Feytaud, & la *Table de la génération harmonique*, fig. 40.)

Au reste, on auroit tort d'attacher une si grande importance à ce mot de *mode*, puisqu'il ne signifie que la disposition des *cordes* d'une gamme; & qu'il importe peu qu'une de ces *cordes* appartienne à une gamme ou à une autre, pourvu qu'on soit assuré de l'harmonie dont elle doit être accompagnée. Voyez *Gamme*.

Quant à la distinction à faire entre *mode* & *modulation*, il n'est pas nécessaire d'être profond grammairien, & il suffit d'avoir une simple idée d'analogie, pour savoir que le mot de *modulation*, par sa désinence, exprime une action; ainsi, *modulation* est l'action de passer d'un *mode* dans un autre. Il ne faut donc pas dire qu'on est dans une *modulation* majeure ou mineure, ou dans la *modulation* d'*ut*. Mais on fait une *modulation*, quand on passe du *mode* d'*ut* dans le *mode* de *sol*; & lorsqu'on parcourt successivement plusieurs *modes*, on fait une suite de *modulations*.

Gamme est une série des sons de notre système, disposée dans un ordre inventé par Guido d'Arezzo. Elle est composée de deux tétracordes semblables. Quand chacun des degrés qui la forment est placé dans un ordre diatonique, elle s'appelle métaphoriquement échelle, *scala*. Lorsque ces sons se trouvent dispersés, ou disposés dans un ordre différent, les *cordes* qui les représentent appartiennent toujours à la même *gamme*, mais elle ne doit plus être considérée comme échelle. Le mot *octave*, qui se prend aussi quelquefois pour celui de *gamme*, ne présente que l'idée des huit sons qui la composent, réunis dans leur ordre naturel. Ainsi l'échelle de la *gamme* peut contenir cinq, six ou sept sons diatoniques; l'*octave* doit les contenir tous les huit.

On désigne souvent les *sons* indifféremment par le mot *note* & par le mot *corde*. *Sons* est le terme générique qui exprime les vibrations de l'air desquelles l'oreille est frappée. Tout ce qui fait vibrer l'air est donc un *son*; mais ce *son* peut être harmonique ou exharmonique. (Voyez *Son* & *Bruit*.) Tout *son* harmonique est représenté par une *corde* sonore, quand il s'agit de le communiquer à l'ouïe; il est représenté par une *note* quand on le communique aux yeux. On écrit les *sons* avec des *notes*, on les exécute communément avec des *cordes*; & figurément les *sons*, mêmes rendus par des instrumens à vent, sont également désignés sous le nom de *cordes*. Mais comme il n'y a point de *son* harmonique entendu qui ne puisse être écrit, & point de *son* écrit qui ne puisse être entendu, il est tout naturel & sans inconvénient de prendre ces deux mots l'un pour l'autre. J'ai voulu seulement déterminer l'idée précise que chacun d'eux présente à l'esprit. Ainsi l'on dit également bien, « *ut mi sol*, » sont les trois *cordes* ou les trois *notes* principales » de la gamme d'*ut*. » Il ne seroit pas aussi exact de dire: « les trois *sons* principaux, » parce que chacune de ces *cordes* renferme plusieurs *sons*.

On pourroit dire aussi, sans offenser la loi de l'étymologie, « les trois *tons* principaux; » mais j'ai déjà dit pour quelle raison il falloit éviter de donner cette acception au mot *ton*.

On confond encore *degré* avec *intervalle*. Tout *degré* est un *intervalle*, sans doute; mais tout *intervalle* n'est pas un *degré*. Ce mot implique l'idée d'une échelle que l'on monte ou que l'on descend; & comme il est plus ordinaire de descendre ou de monter par *degrés* qui se suivent, ce mot exprime plus particulièrement des *cordes* diatoniques, & l'on nomme *intervalles* les degrés qui ne sont pas conjoints. (Voyez *Conjoints*.)

Pour résumer, laissons au mot *ton* sa seule acception d'*intervalle*; ôtons lui celle de *note*, & celle de *corde* d'une gamme qui sont toujours équivoques, quoi qu'en dise Rousseau. Il a imaginé d'écrire le mot *ton* en caractère *italique*, lorsqu'il désigne un *intervalle*, & en romain pour désigner un *mode*, (qu'il appelle improprement une *modulation*;) il prétend, dans son avertissement, qu'au moyen de cette précaution, la phrase suivante n'a plus rien d'équivoque.

» Dans les Tons majeurs, l'intervalle de la
» Tonique à la Médiane est composé d'un *Ton*
» majeur & d'un *Ton* mineur. »

Elle offre au moins une omophonie, un choc de mots désagréables à l'oreille. D'ailleurs, cette faible distinction, qui échappe même aux yeux quand on lit, ne se fait nullement sentir à celui qui écoute. Cette même phrase sera certainement plus claire & plus précise exprimée ainsi :

» Dans les gammes majeures l'intervalle de la

» tonique à la médiane est composé d'un *ton* majeur & d'un *ton* mineur. »

D'ailleurs, Rousseau, qui distingue le mot *ton* signifiant gamme, ou le mode de cette gamme, du mot *ton* signifiant intervalle, comment distinguera-t-il le mot *ton*, signifiant corde sonore, acception dont il ne parle pas, & qui est cependant la plus propre de ce mot, puisqu'elle est conforme à son étymologie? Ce n'est que figurément que le mot *ton* désigne une gamme ou un mode. Une gamme est dans le ton d'*ut*, comme je l'ai dit, parce que cet *ut* en est le ton principal.

Donnons-lui alors le nom de *corde*, & nous aurons ainsi autant de mots différens que nous voudrons exprimer d'idées différentes.

Nous appelons *gamme* la série des *cordes* qui servent à une composition musicale, & qui dépendent toutes d'un même générateur. Cette *gamme* peut être ordonnée de différentes manières. La tierce peut en être majeure ou mineure. Il en est de même de la sixte & de la septième; la sixte étant mineure, la septième peut en être mineure ou majeure. La sixte étant mineure, la quar e peut être quelquefois majeure, comme dans l'accord de sixte superflue. Nous appellerons *modes* ces divers arrangements, & nous aurons un *mode* majeur & plusieurs *modes* mineurs.

Lorsqu'on passera dans la même *gamme* du *mode* majeur au *mode* mineur, ou qu'on entrera dans une autre *gamme*, nous dirons que l'on fait une *modulation*; mais nous ne nommerons pas ainsi la disposition constante d'une *gamme*, parce que ce mot est inséparable de l'idée d'action & de changement.

Lorsque cette *gamme* sera rangée diatoniquement, nous l'appellerons *échelle*; nous donnerons le nom de degrés aux *cordes* qui se suivent immédiatement dans cette *échelle*, & celui d'*intervalle* aux *cordes* disjointes. Si cette *échelle* contient huit sons consécutifs, nous pourrons la nommer *octave*. La règle de l'*octave* enseigne les accords qui doivent ou qui peuvent accompagner les huit *cordes* de la *gamme* formée en *échelle*.

Enfin, nous dirons à-peu-près indifféremment les *notes* ou les *cordes* d'une *gamme*, à moins que nous n'ayons quelque raison de spécifier des sons exécutés ou des sons écrits.

Voilà, je crois, tous les mots qui passent pour synonymes en musique, qu'il étoit intéressant de ne pas confondre, & de ramener à leur véritable valeur. S'il m'en est échappé quelques-uns, j'y reviendrai à mesure qu'ils se présenteront dans le cours de ce dictionnaire, & je me contenterai de renvoyer à cet article pour les mots que j'y ai traités.

Celui dont l'éducation musicale n'aura pas été corrompue par l'abus des termes, qui n'aura pas

l'habitude enracinée de la confusion qui règne dans l'art musical, pourra se familiariser aisément avec ces distinctions & n'exprimer que des idées nettes & précises. Mais les musiciens auront de la peine à se défaire de certaines locutions auxquelles ils sont trop accoutumés. Toutes vicieuses qu'elles sont, elles ne suffisent pas moïens pour faire entendre leurs idées, & les réformes ne peuvent s'exécuter que quand on en sent le besoin immédiat. Moï-même, entraîné par l'usage, je ne réponds pas de me conformer toujours exactement aux loix distinctives que je viens d'établir; mais il seroit important que les maîtres s'efforcassent à les inculquer dans l'esprit de leurs élèves. L'usage s'en introduiroit de cette manière insensiblement, pour l'intérêt d'une science dont la nomenclature n'a pas, comme celle des autres sciences, l'avantage d'une précision philosophique.

(M. Framery.)

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE.
(Voyez *Vide.*) (J. J. Rousseau.)

CORDE SONORE. Toute corde tendue dont on peut tirer du son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y transcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au son & à la musique.

» Si une corde tendue est frappée en quelq'un de ses points par une puissance quelconque, elle s'éloignera jusqu'à une certaine distance de la situation qu'elle avoit étant en repos, reviendra ensuite & fera des vibrations en vertu de l'élasticité que sa tension lui donne, comme en fait un pendule qu'on tire de son a-piomb. Que si, de plus, la matière de cette corde est elle-même assez élastique ou assez homogène pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en fremissant elle rendra ce ton, & sa résonance accompagnera tous ses vibrations. Les géomètres ont tiré de ces vibrations, & les musiciens celles des sons qui en résultent.

» On savoit depuis long-temps, par l'expérience & par des raisonnemens assez vagues, que toutes choses d'ailleurs égales, plus une corde étoit tendue, plus ses vibrations étoient promptes; qu'à tension égale les cordes faisoient leurs vibrations plus ou moins promptement en raison de leur longueur; qu'elles étoient moins ou plus longues; c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célèbre géomètre anglais, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des cordes avec quelque exactitude, dans son savant ouvrage intitulé: *Methodus inversa arithmetica* & *inversa*, 1715; & ces mêmes loix ont été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*.

De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, article *Corde*, se tire les trois corollaires suivans qui servent de principe à la théorie de la musique.

I. Si deux *cordes* de même matière sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en tems égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en tems égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence des ces théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles comme les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les cubes des vibrations, &c.

Des loix des vibrations des *cordes* se déduisent celles des sons qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *corde sonore*. Plus une *corde* fait de vibrations dans un tems donné, plus le son qu'elle rend est aigu; moins elle fait des vibrations, plus le son est grave: en sorte que, les sons suivant entr'eux les rapports de vibrations, leurs intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la musique au calcul.

On voit par les théorèmes précédens qu'il y a trois moyens de changer le son d'une *corde*; savoir, en changeant le diamètre, c'est-à-dire, la grosseur de la *corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'accord & le jeu du clavecin, du violon, de la basse, de la guitare & autres pareils instrumens composés de *cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des sons différens. De plus, dans les uns, comme le clavecin, ces *cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les sons varient encore; & dans les autres, comme le violon, les *cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se raccourcissent ou s'allongent à volonté sous les doigts du joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche sont alors la fonction de chevaliers mobiles qui donnent à la *corde* ébranlée par l'archet autant de sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des sons & de leurs intervalles, relativement aux longueurs des *cordes* & à leurs vibrations, voyez *Son*, *Intervalle*, *Consonnance*.

La *corde sonore*, outre le son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres sons accessoires moins sensibles, & ces sons semblent prouver que cette *corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert ou doit servir de fondement à toute l'harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *corde sonore*, mais à l'air frappé du son, n'est pas particulière aux *cordes* seulement, mais se trouve dans tous les corps sonores. (Voyez *Corps sonore*, *harmonique*.)

Une autre propriété non moins surprenante de la *corde sonore*, & qui tient à la précédente, est que si le chevalier qui la divise n'appuie que légèrement, & laisse un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du son total de chaque partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le son de la plus grande aliquote commune aux deux parties. (Voyez *Sons harmoniques*.)

Le mot de *corde* se prend figurément en composition pour les sons fondamentaux du mode, & l'on appelle souvent *cordes d'harmonie* les notes de basse qui, à la faveur de certaines dissonances, prolongent la phrase, varient & entrelacent la modulation. (J. J. Rousseau.)

Observations essentielles sur l'article de Rousseau.

Rousseau, malgré son guide & la crainte qu'il avoit de s'égarer, a fait plusieurs erreurs dans cet article.

1°. Il a tort de dire que la tension des *cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais qu'elle se représente par les racines de ces mêmes poids.

2°. Quand cela seroit vrai, il auroit tort encore de dire que les poids tendans sont comme les cubes des vibrations: elles seroient alors comme les quatrièmes puissances. Mais les vibrations étant, par le premier théorème, comme les racines des tensions, c'est-à-dire, des poids tendans, ces poids sont donc comme les quarrés des vibrations.

3°. Enfin, Rousseau se trompe encore lorsqu'il dit qu'il n'y a que trois manières de changer le son d'une *corde*; savoir, en changeant la grosseur ou la longueur, ou la tension. Il y en a une quatrième, c'est de changer la densité, c'est-à-dire, la matière de la *corde*. Cela se déduit de la formule générale, d'où l'on tire bien d'autres théorèmes que ceux rapportés par Rousseau.

Il faut relever aussi une inadvertence dans le passage qu'il cite de d'Alembert: il renvoie au tome second des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*; c'est au tome troisième qu'il faut renvoyer.

(M. Suremain de Missivy, Officier d'Artillerie.)

CORDES. Ce mot, pris dans la dernière acception de l'article de Rousseau, ne signifie point les sons fondamentaux du mode, mais tous les sons de la gamme. On dit, & Rousseau le dit lui-même : *Frappez les principales cordes du mode.* Alors le terme est pris dans un sens figuré.

Mais quelles sont les principales cordes ? C'est d'abord sans contredit le générateur, le son fondamental, la tonique ; puis celles qui ont avec elle la grande analogie, c'est à dire, le plus grand nombre d'harmoniques communs. (Voyez mon article *Consonnance.*) Et par conséquent l'octave, la quinte, la tierce, (& non pas la quarte, quoi qu'en disent Rousseau, Bomerz-Rieder, &c.) la sixte, (& non pas la quarte ;) la seconde, (& non pas la quarte ; laquelle n'est pas une corde du son, lorsqu'elle fait quinte juste avec l'octave de la tonique). (Voyez *Fa*, voyez aussi *Modulation.*)
(M. l'abbé Feytaud.)

CORDES MOBILES. (Voyez *Mobile.*)

CORDES STABLES. (Voyez *Stable.*)

CORNET A BOUQUIN. (Voyez *Bouquin*.)

CORNETS. Ce sont trois jeux d'orgues, le grand cornet, le cornet de récit & le cornet d'écho, dont chaque touche fait parler cinq tuyaux à la fois, & les cinq tuyaux qui donnent l'octave, la quinte, la quarte & la tierce majeure, ne produisent qu'un seul son. Quand on baisse la touche de l'*ut*, on en entend *ut*, son octave, sa douzième, sa double octave & sa dix septième majeure ; mais on croit n'entendre que le son d'*ut* ; ce qui prouve qu'un son n'est pas un élément simple, mais un agrégat de plusieurs sons concomitans. (Voyez *Harmoniques*, voyez aussi mon article *Basse-fondamentale*, n°. 1.)

Ce jeu d'orgue a deux défauts remarquables. 1°. Au lieu d'être terminés à l'aigu par la tierce majeure, c'est-à-dire, par la dix-septième majeure du son grave de chaque touche, il devrait l'être par sa double ou sa triple octave, ou du moins par sa dix-neuvième. La touche *ut*, au lieu de faire parler *ut ut sol ut mi*, 1, 2, 3, 4, 5, devrait faire parler *ut ut sol ut*, 1, 2, 3, 4 seulement, ou *ut ut sol ut mi sol*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, ou enfin *ut ut sol ut mi sol la ut*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, parce que l'octave & la quinte étant des intervalles plus consonnans que la tierce majeure, un accord terminé par la tierce est moins consonnant que celui qui l'est par l'octave ou par la quinte (Voyez mon article *Accords*, caractère des *accords*, n°. 3.)

2°. Chaque touche ne faisant parler que les cinq premiers sons de la génération harmonique, la salvation ne peut avoir lieu pour tous les sons d'un accord du tems foible. Car lorsqu'on touche successivement les deux sons de la quinte *sol ut*, on fait ces deux accords *sol sol re sol si*, *ut ut sol*

ut mi. Or, il n'y a point d'*ut* sur lequel le *si* puisse se résoudre, puisque l'*ut* le plus aigu du second accord fait la septième au dessous du *si* du premier accord. C'est un défaut qui a tellement été senti par les organistes, que les cornets n'ont jamais que les deux octaves les plus aiguës du clavier. Leur jeu seroit insupportable dans les deux octaves du bas. On peut remédier à ce défaut. (Voyez *Orgue.*) (M. l'abbé Feytaud.)

CORPS-DE-VOIX. *f. m.* Les voix ont divers degrés de force ainsi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embrasse porte le nom de *corps-de-voix* quand il s'agit de force ; & de *volumé*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez *Volumé.*) Ainsi, de deux voix semblables formant le même son, celle qui remplit le mieux l'oreille & se fait entendre de plus loin, est dite avoir plus de *corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les voix sont la justesse & la flexibilité ; mais en France on exige sur-tout un bon *corps-de-voix*.
(J. J. Rousseau.)

CORPS D'HARMONIE. Les Italiens appellent quelquefois ainsi un accord complet. Le nom d'accord ne présente pour eux que deux sons simultanés, mais un *corps d'harmonie* exprime tous les sons qui peuvent accompagner une note de basse. Ainsi *sol si*, *si re*, *re fa*, sont des accords ; *sol si re fa* forment un *corps d'harmonie*.

En France, on appelle souvent ainsi une réunion de divers instrumens séparés du reste de l'orchestre, qui servent à un accompagnement particulier, principalement quand cet assemblage est composé d'instrumens à vent. Ainsi le trio du tableau magique, dans *Zémire & Azor*, est accompagné par un *corps d'harmonie*.
(M. Framery.)

CORPS SONORE. *f. m.* On appelle ainsi tout *corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un *corps sonore* ; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, & sans laquelle il n'y auroit point de son. Ainsi dans un violoncelle ou dans un violon, chaque corde est un *corps sonore* ; mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que repercuter & résonner le son, n'est point le *corps sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article présent à l'esprit toutes les fois qu'il sera parlé du *corps sonore* dans cet ouvrage.

(J. J. Rousseau.)

CORPS SONORE. I. Le son le plus grave du *corps sonore* se nomme *fondamental* & les sons concomitans à l'aigu, *harmoniques*. Je dis à l'aigu, car il est faux, absolument faux qu'il en rende aucun au-dessous du fondamental. Rameau croyoit tirer de la prétendue résonnance de ces sons inférieurs l'origine du mode mineur. Mais cette résonnance est aussi inutile pour cela qu'elle est chimérique.

(Voyez *Mode*, *Mode mineur*.) A l'égard du rapport des harmoniques du *corps sonore*, voyez mon article *Basse-fondamentale*, n°. 1.)

II. Le *corps sonore* est le générateur du mode. C'est lui qui donne d'rectement les gammes diatonique, chromatique, enharmonique, dont les véritables formules sont la quatrième, la cinquième & la sixième octave de ses harmoniques, c'est-à-dire, la suite des sons compris entre le huitième & le seizième, entre le seizième & le trente-deuxième, entre le trente-deuxième & le soixante quatrième harmoniques. (Voy. la table des *harmoniques*, col. 1^{re}. fig. 40.) Tous les sons d'un mode sont donc compris dans les harmoniques du *corps sonore* dont la tonique est le son fondamental. Dans la théorie, tous les sons d'un accord peuvent être regardés comme de véritables harmoniques du *corps sonore*; dans la pratique ce sont d'autres *corps sonores* résonnans à l'unisson de ces harmoniques, mais avec des tymbres différens. Ainsi il faut distinguer trois espèces de *corps sonores*. 1°. Celui qui fait sonner le son générateur, la note du ton avec tous les harmoniques. 2°. Autant de *corps sonores* qu'on employe d'harmoniques du premier, chacun d'eux devenant fondamental des accords de l'harmonie. 3°. Autant de *corps sonores* qu'il y a de sons dans chaque accord, lesquels produisent à leur tour d'autres harmoniques qu'on regarde communément comme ne faisant point partie de l'harmonie, & qui cependant servent à compléter les accords par leur résonnance spontanée.

Il n'y a donc point d'accord qui ne représente le produit d'un *corps sonore*; c'étoit un des paradoxes du système de Rameau; c'est maintenant une vérité démontrée. (Voyez mon article *Fondamental*.)

(M. l'Abbé Feytaud.)

CORYPHÉE. *f. m.* Celui qui conduisoit le chœur dans les spectacles des Grecs, & battoit la mesure dans leur musique. (Voyez *Battre la Mesure*.) (J. J. Rousseau.)

CORYPHÉE, dans le sens que lui donne Rousseau, & qui étoit en effet celui des anciens, vient du grec *κoryphaios* qui signifie: principal, celui qui est à la tête.

Les *coryphées*, dans nos opéras, n'ont pas la fonction particulière de conduire le chœur, mais de parler pour lui, d'exprimer les sentimens dont il est affecté. Dans ce cas, il viendroit de *κρυπ*, dire, parler, & il s'écriroit *choriphée*.

Les *coryphées* des anciens opéras François étoient chargés spécialement de chanter des couplets, des petits airs, ou une ariette de légèreté dans les fêtes qui accompagnoient le sujet. C'étoit là que le compositeur qui écrivoit en récitatif vague presque toute la scène se réservoir l'usage du chant mesuré. C'étoit là que se chantoient tous les *rosignols* de l'opéra. Ces airs ne tenant point directement à

l'action; on s'y permettoit les roulades. & tous les agrémens dont la voix du *coryphée* étoit susceptible. Ce procédé étoit assez raisonnable pour les roulades qui peuvent rarement s'allier avec l'expression; mais pour les agrémens, c'est autre chose. (Voyez les mots *Agrément du chant* & *Cantabile*.)

Il résulroit de cet arrangement que si les *coryphées* étoient moins bons acteurs, ils devoient être plus habiles chanteurs que ceux qui exécutoient les principaux personnages.

Aujourd'hui les *coryphées* remplissent à-peu près ce même emploi; mais comme on a introduit dans la scène beaucoup d'airs mesurés qui exigent des talens pour l'exécution, la fonction du *coryphée* est devenue moins importante. On n'attend plus avec impatience l'ariette qu'il doit chanter, & l'exécution en est ordinairement réservée à des acteurs très secondaires, ou à de jeunes sujets dont on veut essayer la voix, & qu'on accoutume ainsi aux regards du public. (M. Framery.)

COTILLON, air de danse. C'est une espèce de branle. (Voyez *Branle*.)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en chantant chaque note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les instrumens à cordes, ou d'un coup de langue sur les instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les notes couvertes d'un *coulé*. Il y a des instrumens, tels que le clavecin, le tympanon, &c. sur lesquels le *coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très difficile à décrire, & que l'écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes qu'il doit embrasser. (J. J. Rousseau.)

COULÉ. Le *coulé* a la propriété de diminuer la force d'un temps bon, d'un frappé, relativement à la prosodie, comme nous le dirons à ce mot; de manière que le compositeur, lorsqu'il est entraîné par les loix du rythme ou de l'imitation à placer une syllabe faible ou brève sur un temps fort, doit avoir l'attention d'y faire un *coulé*. La faute n'existe pas moins, mais elle est moins sensible, moins choquante pour l'oreille. Ainsi dans l'exemple suivant, la mesure A ne seroit pas supportable: on peut, à la rigueur, tolérer la mesure B.

A

Si l'amour est un trompeur si

B

Pa-mour est un trompeur.

Cette

Cette propriété des *coulis* doit être également connue du chanteur, afin qu'il les emploie par le moyen des appoggiatures sur les endroits qui le croit devoir adoucir ; & qu'il les évite, au contraire, lorsque l'expression exige un chant fier ou seulement marqué. Le *coulé* convient à la mollesse des dessus, mais les basses doivent en être fort sobres.

(M. Framery.)

COUP. *f. m.* On dit en musique, *coup de langue*, *coup d'archet*, *coup de gosier*, &c. C'est une manière de lancer le son pour la voix & pour les instrumens, & d'où dépend souvent l'exécution la plus parfaite. Le *coup de langue* pour les instrumens à vent a besoin d'être net, détaché, rapide. Le *coup d'archet* pour les instrumens à cordes doit être distinct, ferme & moëlleux. Le *coup de gosier* pour la voix demanderoit encore des précautions plus grandes. Mais comme cette expression n'est plus guère d'usage, & que ce qu'elle représente est un défaut réel dans le chant, il vaut beaucoup mieux y renoncer. On appelloit autrefois *coup de gosier* ces éclats de voix que les chanteurs prodiguoient dans notre ancienne musique, en lançant les sons avec effort, & sur-tout en accompagnant d'un tremblement les sons soutenus, pour figurer les vibrations du timbre. Aujourd'hui ce défaut subsiste encore, mais dans un autre genre; ces sautes perpétuelles avec lesquelles on fait succéder les sons l'un à l'autre, sont de véritables *coups de gosier*; mais c'est un vice dans l'école françoise, la voix ne doit pas être jetée avec effort; elle doit être portée naturellement sans être ni traînée ni sautée, & ne pas présenter l'idée d'un *coup*. Aussi les Italiens ont-ils rendu par *portamento di voce* l'art de porter & de conduire la voix, que nos ayeux exprimoient par *coup de gosier*.

On appelle aussi *coup de gosier* le mouvement par lequel la voix passe plusieurs notes ensemble sans les détacher. Ces quatre notes doivent être faites d'un seul *coup de gosier*.

(M. Framery.)

COUPE. On donne ce nom à l'arrangement des diverses parties qui composent un poëme lyrique. C'est proprement le secret de l'art, & l'écueil ordinaire de presque tous les auteurs qui ont tenté de se montrer sur le théâtre de l'opéra.

Un poëme lyrique paroît fort peu de chose à la première inspection : une tragédie de ce genre n'est composée que de six ou sept cents vers ; un ballet n'en a pour l'ordinaire que cinq cents. Dans le meilleur de ces sortes d'ouvrages on voit tant de choses qui semblent communes ; la passion est si peu poussée dans les premiers, les détails sont si courts dans les autres ; quelques madrigaux dans les divertissemens, un char qui porte une divinité, une baguette qui fait changer un désert en un palais magnifique, des danses amenées bien ou mal, des dénouemens sans vraisemblance, une

Musique. Tome I.

contexture en apparence sèche ; certains mots plus sonores que les autres, & qui reviennent toujours ; voilà à quoi on croit que se bornent la charpente & l'ensemble d'un opéra. On s'embarque, plein de cette erreur, sur cette mer qu'on juge aussi tranquille que celles qu'on voit peintes sur le théâtre : on y vogue avec une réputation déjà commencée, ou établie par d'autres ouvrages décidés d'un genre plus difficile ; mais à peine a-t-on quitté la rive, que les vents grondent, la mer s'agite, le vaisseau se brise ou échoue, & le pilote lui-même perd la tête & se noie. (Voyez Couper.)

Le poëte dans ses compositions ne tient que le second rang dans l'opinion commune. Lully a joui, pendant la vie de Quinault, de toute la gloire des opéras qu'ils avoient faits en société. Il n'y a pas vingt ans qu'on s'est aperçu que ce poëte étoit un génie rare, & malgré cette découverte tardive, on dit encore plus communément, *Armide est le chef-d'œuvre de Lully*, que *Armide est un des chefs-d'œuvre de Quinault*. Comment se persuader qu'un genre pour lequel, en général, on ne s'est pas encore accoutumé à avoir de l'estime, est pourtant un genre difficile ? Boileau affectoit de dédaigner cette espèce d'ouvrage : la comparaison qu'il faisoit à la lecture d'une pièce de Racine avec un opéra de Quinault, l'amitié qu'il avoit pour le premier, son antipathie contre le second, une sorte de sévérité de mœurs dont il faisoit profession, tout cela nourrissoit dans son esprit des préventions qui sont passées dans ses écrits, & dont tous les jeunes gens héritent au sortir du collège.

Si l'on doit juger du mérite d'un genre par sa difficulté, & par les succès peu fréquens des beaux génies qui l'ont tenté, il en est peu dans la poésie qui doivent avoir la préférence sur le lyrique. Aussi la bonne coupe théâtrale d'un poëme de cette espèce suppose seule dans son auteur plusieurs talens & un nombre infini de connoissances acquises ; une étude profonde du goût du public ; une adresse extrême à placer les contrastes ; l'art moins commun encore d'amener les divertissemens, de les varier, de les mettre en action ; de la justesse dans le dessin ; une grande fécondité d'idées ; des notions sur la peinture, sur la mécanique, la danse & la perspective, & sur-tout un pressentiment très-rare des divers effets, talens qu'on ne trouve jamais que dans les hommes d'une imagination vive & d'un sentiment exquis : toutes ces choses sont nécessaires pour bien couper un opéra ; peut-être un jour s'en appercevra-t-on, & que cette découverte détruira enfin un préjugé injuste qui a nuï plus qu'on ne pense au progrès de l'art. (Voyez Opéra.)

(Cahusac.)

* Cet article de Cahusac nous donne lieu de remarquer que sa prédiction ne s'est point encore accomplie. Malgré les progrès reels que la tragédie lyrique a faits de nos jours, & quoique la

coupe en soit infiniment supérieure, pour l'effet dramatique, à celle des poètes anciens, à celle de Cahusac lui-même, le public n'a pas perdu l'habitude de négliger entièrement le mérite du poète, & de ne célébrer que les talens du compositeur. Le poète n'est chargé que des fautes : le musicien a tous les honneurs du succès.

(M. Framery.)

COUPER. *v. a.* On coupe une note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'emploie que pour les notes qui ont une certaine longueur ; on se sert du mot *détacher* pour celles qui passent plus vite.

(J. J. Rousseau.)

* Au reste, quand le compositeur veut que l'on coupe une note, il la marque d'un point allongé, comme pour la détacher, au lieu d'écrire au-dessus le mot *bref*, comme on le pratiquoit ci-devant.

(M. de Castillon.)

COUPER un opéra. Il faut *couper un opéra* bien différemment de tous les autres poèmes dramatiques. Quinault a *coupé* tous ses poèmes pour la grande déclamation : il ne pouvoit pas alors avoir une autre méthode, parce qu'il n'avoit que des sujets propres à la déclamation ; que d'ailleurs on connoissoit à peine la danse de son temps, & quelle n'occupoit qu'une très-petite partie de la représentation.

Ce ne fut qu'au ballet du *Triomphe de l'Amour* qu'on introduisit, en France, des danseuses dans les représentations en musique ; il n'y avoit auparavant que quatre ou six danseuses qui formoient tous les divertissemens de l'opéra, & qui n'y portoient par conséquent que fort peu de variété, & un agrément très-médiocre ; en sorte que pendant plus de dix ans on s'étoit passé à ce théâtre d'un plaisir qui est devenu très-piquant de nos jours. Tous les ouvrages antérieurs à 1682 furent donc *coups* de manière à pouvoir se passer de danseuses ; & le pli étoit pris, si on peut s'exprimer ainsi, lorsque le corps de danse fut renforcé : ainsi *Perfée*, *Phaëton*, *Amadis de Gaule*, *Roland & Armide* ; poèmes postérieurs à cette époque, furent *coups* comme l'avoient été *Cadmus*, *Thésée*, *Athys*, *Isis*, *Alceste & Proserpine*, qui l'avoient précédée.

Quinault, en *coupant* ainsi tous ses opéras, avoit eu une raison décisive ; mais ceux qui l'ont suivi avoient un motif aussi fort que lui pour prendre une *coupe* contraire. La danse naissoit à peine de son temps, & il avoit pressenti qu'elle seroit un des principaux agrémens du genre qu'il avoit créé : mais comme elle étoit encore à son enfance, & que le chant avoit fait de plus grands progrès ; que Lully se contentoit de former ses divertissemens de deux airs de violon, de trois tout au plus, quelquefois même d'un seul ; qu'il falloit cependant

remplir le tems ordinaire de la représentation, Quinault *coupoit* ses poèmes de façon que la déclamation suffît presque seule à la durée de son spectacle : trois quarts-d'heure à-peu-pres étoient occupés par les divertissemens, le reste devoit être rempli par la scène.

Quinault étoit donc astreint à *couper* ses poèmes de façon que le chant de déclamation (alors on n'en connoissoit point d'autre : voyez *Coupe*, *Exécution*, *Déclamation*, *Opéra*.) remplît l'espace d'environ deux heures & demie ; mais à mesure qu'on a trouvé des chants nouveaux, que l'exécution a fait des progrès, qu'on a imaginé des danses brillantes, que cette partie du spectacle s'est accrue ; depuis enfin que le ballet (genre tout entier à la France, le plus piquant, le plus vif, le plus varié de tous,) a été imaginé & goûté, toutes les fois qu'on a vu un grand opéra nouveau *coupé* comme ceux de Quinault, (& tous les auteurs qui sont venus après lui auroient cru faire un crime de prendre une autre *coupe* que la sienne,) quelque bonne qu'ait été la musique, quelque élégance qu'on ait répandue dans le poème, le public a trouvé du froid, de la langueur, de l'ennui. Les opéras même de Quinault, malgré leur réputation, le préjugé de la nation, & le juste tribut de reconnaissance & d'estime qu'elle doit à Lully, ont fait peu-à-peu la même impression, & il a fallu en venir à des expédiens pour rendre agréable la représentation de ces ouvrages immortels. Tout cela est arrivé par degrés & d'une façon presque insensible, parce que la danse & l'exécution ont fait leurs progrès de cette manière.

Les auteurs qui sont venus après Quinault n'ont point senti ces différens progrès, mais ils ne sont point excusables de ne les avoir pas aperçus ; ils auroient atteint à la perfection de l'art, en *coupant* leurs ouvrages sur cette découverte. (Voyez *Coupe*.)

La Mothe, qui a créé le ballet, est le seul qui ait vu ce changement dans le tems même qu'il étoit le moins sensible ; il en a profité en homme d'esprit, dans son Europe galante, dans l'Italie, & dans le Carnaval & la Folie, trois genres qu'il a créés en homme de génie. (Voyez *Ballet*, *Comédie-Ballet*, *Pastorale*.) On ne conçoit pas comment après un vol pareil vers la perfection, il a pu retomber après dans l'imitation servile. Tous ses autres ouvrages lyriques sont *coups* sur l'ancien patron, & on fait la différence qu'on doit faire de ses meilleurs opéras de cette espèce avec les trois dont on vient de parler.

En réduisant donc les choses à un point fixe qui puisse être utile à l'art, il est démontré, 1°. que la durée d'un opéra doit être la même aujourd'hui qu'elle l'étoit du tems de Quinault ; 2°. les trois heures & quart de cette durée qui, étoient remplies par deux heures & demie de récitatif, doivent l'être aujourd'hui par les divertissemens, les chants, les

mouvemens du théâtre, les chants brillans, &c. fans cela l'ennui est sûr, & la chute de l'opéra infaillible. Il ne faut donc que trois quarts d'heure à-peu-près de récitatif, par conséquent un opéra doit être *coupé* aujourd'hui d'une manière toute différente de celle dont s'est servi Quinault. Heureux les auteurs qui, bien convaincus de cette vérité, auront l'art de *couper* les leurs comme Quinault, s'il vivoit aujourd'hui, les *couperoit* lui-même. Voyez *Ballet, Coupe, Déclamation, Débit, Divertissement, Opéra, Récitatif, &c.*

(Cahufac.)

Observations sur l'article précédent.

* On pourra nous demander pourquoi nous avons conservé cet article qui pouvoit être vrai & avoir quelque intérêt dans le temps où il a été écrit, mais qui est aujourd'hui si contraire à la forme de nos opéras & à notre nouvelle manière de concevoir ce genre. Mais c'est précisément cette différence qu'il nous a paru important de faire remarquer. Nous avons cru qu'on pouvoit être curieux de connoître les idées diverses qu'on a eues sur le poëme lyrique à ses diverses époques. Quinault, dans un temps où la danse ne faisoit que de naître, remplissoit la durée du spectacle par des scènes où tout l'art du madrigal & de la galanterie étoit déployé. Les passions vives & fortes qui n'avoient encore ni compositeur pour les exprimer, ni chanteur pour les rendre, devoient être bannies de ses poëmes. A la seconde époque, à celle dont parle Cahufac, la danse s'étant extrêmement perfectionnée, a facilement envahi le domaine du chant demeuré dans le même état de langueur. Dès-lors on a recommencé le récitatif pour donner plus d'étendue aux ballets. Dans une intrigue simple, où les passions n'avoient presque rien à faire, les développemens n'auroient pu être qu'ennuyeux; rien n'étant d'ailleurs si froid, si fade & si facile à épuiser que le genre du madrigal, on avoit tout gagné à raccourcir un récitatif qui n'étoit point *coupé* par des airs, & qui, ne différant presque pas des formes du chant que l'on employoit alors, ne pouvoit être que d'une monotonie extrême. Quand la danse étoit tout, il falloit bien que le chant fût peu de chose & les paroles rien. C'est pourquoi la *coupe* où la danse peut être le plus favorablement placée est celle que recommande Cahufac: aussi avoit-il la prétention de bien *couper* les opéras.

Gluck a conçu bien autrement la tragédie lyrique. Accoutumé à une musique très-propre à favoriser l'expression des passions, il a voulu qu'elles prissent dans les opéras la place de ces discussions galantes, & a demandé des situations fortes là où on ne mettoit que des ballets. Cette réforme devoit beaucoup réussir en France, où le chant proprement dit, à peine connu dans le genre bouffon & dans les concerts, n'existoit même pas sur la grande scène lyrique. Au lieu de chanteurs, qui auroient pu l'em-

barrasser, Gluck y trouva de fort bons acteurs, & un public beaucoup plus sensible aux beautés de l'action dramatique qu'à celles de la mélodie. Il anima donc la scène, simplifia le récitatif & multiplia les formes du chant, en les distinguant l'un de l'autre. Il réchauffa sur-tout l'orchestre & répandit dans la symphonie toutes les beautés musicales que lui fournit son imagination, procéda plus analogue que tout autre à son génie & aux moyens de ses chanteurs.

La danse se ressentit de cette réforme. Les ballets ne pouvoient guère figurer dans des sujets où l'on cherchoit à mettre l'intérêt le plus puissant, & dès-lors il fallut *couper* différemment les poëmes lyriques.

Les maîtres italiens qui ont suivi Gluck ont donné davantage au chant. Et cette partie doit se perfectionner encore à mesure que l'art sera mieux cultivé par les acteurs de ce théâtre, & qu'il s'y trouvera des sujets capables de seconder le génie des compositeurs; mais la *coupe* des opéras n'en sera point changée. Elle ne pourra l'être que quand on aura perfectionné le récitatif; que, dégagé de ces fatras d'accompagnemens souvent insignifians & qui ne sert qu'à l'allonger, on l'aura plus rapproché de la déclamation simple; ou peut-être quand on y aura renoncé tout-à-fait, & qu'on aura, comme dans nos opéras comiques substitué à ce langage factice celui de la nature, & la déclamation parlée à la déclamation chantée. Alors on sentira que ce qui s'oppose le plus à l'intérêt qu'on cherche à mettre dans nos drames lyriques c'est le défaut de développemens, incompatibles avec une déclamation traînée & que la parole admettroit facilement. Alors les situations tranquilles ou brusquement amenées ne perdront plus une grande partie de leur effet; on pourra faire de véritables tragédies en développant mieux les caractères & les sentimens des personnages, & en n'employant la musique que dans les momens où l'air n'est véritablement animée, & où elle peut donner plus d'énergie à l'expression.

COUPER. On emploie encore ce mot pour les vers qui composent un drame lyrique. Comme le récitatif doit être distingué avec un grand soin des airs, il est évident que les vers destinés à être récités ne doivent pas être *coupés* comme ceux qui sont chantés. C'est l'ignorance où sont la plupart de nos poëtes, & même de nos compositeurs, de ce principe très-simple, qui s'oppose peut-être le plus aux progrès de l'art du chant parmi nous. Il est probable que Gluck, à qui l'on a reproché d'avoir peu de chant, en auroit eu davantage s'il avoit exigé de ses poëtes des vers régulièrement *coupés*. La preuve, c'est qu'on trouve du chant dans ses symphonies, où il n'étoit pas gêné par les paroles. On a remarqué que les maîtres italiens qui ont travaillé sur des paroles se ne s'avoient pas de chan. que lorsqu'ils ont écrit sur des paroles

italiennes. On en a faussement accusé la langue françoise : il seroit facile, mais ce n'est pas ici le lieu de démontrer combien ce reproche est absurde. C'est la coupe des vers qu'il en faut seule accuser. Il y a plus de chant dans la musique écrite par M. Piccini sur les paroles de M. Marmontel que dans celle qu'il a faite avec d'autres poètes, parce que M. Marmontel connoit mieux les loix du rythme & la coupe favorable à ce qui doit être chanté. Des vers coupés en périodes égales, de même rythme & césurés également, (voyez *Césure*,) sont les seuls qui conviennent au drame lyrique. Quelques compositeurs prétendent que cette régularité ne réveille pas leurs idées, & ne peut produire qu'un chant monotone. C'est que ces compositeurs manquent d'imagination : c'est qu'ils ne sentent pas le mérite de l'unité dans un même morceau ; c'est qu'ils ne forment leurs chants que de pensées vagues & incohérentes, faute d'en savoir produire une véritablement piquante, la conduire avec art, & la présenter avec tous les charmes de la variété. On ne reprochera sûrement pas aux maîtres italiens d'avoir une imagination stérile, & cependant tous les airs italiens sont coupés avec la plus scrupuleuse régularité.

(M. Framery.)

COUPLET. Nom qu'on donne dans les vaudevilles & autres chansons à cette partie du poème qu'on appelle *strophe* dans les odes. Comme tous les couplets sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même air ; ce qui fait estropier souvent l'accent & la prosodie, parce que deux vers françois n'en font pas moins dans la même mesure, quoique les longues & brèves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

(J. J. Rousseau.)

COUPLET. Ce reproche très-fondé de Rousseau tient à ce qui vient d'être dit dans l'article précédent, à l'irrégularité du metre & sur-tout de la césure ; toutes les fois que vous aurez adopté un rythme & une césure égale dans vos différens couplets, soyez bien sûr qu'ils s'ajusteront tous fort bien à l'air qu'on aura fait sur le premier. On peut s'en convaincre par un exemple. Qu'on fasse un air sur le premier couplet d'une des chansons de Metastase, observateur rigoureux de cette règle dont on peut le regarder même comme le moderne créateur ; on verra que sans s'être occupé des couplets suivans, ils s'ajustent tous à cet air, sans qu'il en résulte la moindre faute de prosodie. Il est vrai que la langue italienne, dont presque tous les mots sont composés de longues & de brèves alternatives, comme la musique, se prête merveilleusement à cet arrangement. La langue françoise n'a pas le même avantage. Elle abonde en syllabes longues, & n'a guère de brèves bien caractérisées que ses *e muets* ; mais aussi, on y est moins rigoureux sur la prosodie ; & il suffit que

chaque repos, chaque temps fort porte sur une syllabe longue, c'est-à-dire, sur celle qui précède une brève, pour que l'oreille ne s'en soit pas blessée. Or, il est facile de démontrer qu'il ne faut pour parvenir à ce but qu'observer la césure. En effet, les vers mis en chant ont tout au plus huit syllabes, (puisque ceux de douze qu'on y admet quelquefois ont considérés chacun comme deux vers de six.) Or, huit syllabes doivent être comprises dans deux mesures de chant, ou trois tout au plus pour la césure à trois temps. Dans deux mesures il n'y a que deux frappés ; (la mesure à quatre temps qu'on en compteroit davantage n'est ici considérée que comme celle à deux temps, vu que son second frappé est beaucoup moins sensible ;) de ces deux frappés celui de la seconde mesure est destiné à la dernière syllabe du vers, s'il est masculin, & à l'avant dernière s'il est féminin : le premier frappé est destiné à la césure. Vous voyez donc qu'ainsi tous les frappés porteront sur une syllabe forte, & que vous ne pouvez pas craindre les fautes de prosodie. Si les vers de votre second couplet sont césurés comme ceux du premier, les frappés rencontreront des syllabes fortes aux mêmes endroits, & cela suffit pour que la prosodie soit observée, car encore une fois ce n'est pas la durée d'une note qui fait sa longueur prosodique, mais sa place. Une blanche sur le temps foible de la mesure à deux temps admettra plutôt une syllabe brève qu'une noire, & même qu'une croche sur un temps fort.

Quant aux vers qui ne pourroient être contenus dans deux mesures ; ce qui arrive quelquefois dans les mesures à trois temps, ou à deux temps rapides ; il faudroit donc autant de césures qu'il peut s'y rencontrer de frappés ? Il n'est pas douteux que plus les césures sont multipliées, plus le rythme du vers est sensible. Cela n'est cependant pas rigoureusement nécessaire, parce qu'il faut observer que la mesure à trois temps n'est qu'une décomposition d'une plus grande mesure de deux temps contenant trois notes chacun. Les musiciens & ceux qui ont l'oreille exercée sentent parfaitement que de deux mesures à trois temps consécutives, l'une est toujours plus forte, plus accentuée que l'autre ; & c'est cette mesure forte qui frappera sur la césure ; la plus forte des deux suivantes portera sur la fin du vers. Il en est de même pour les mesures à deux temps rapides, qui ne sont qu'une décomposition d'une plus grande mesure à deux temps divisée ainsi pour la commodité des exécutans.

J'ose donc avancer, pour me résumer, que quand vous avez bien suivi pour vos différens couplets le même rythme & la même césure que vous aviez adoptés dans le premier, il est difficile qu'ils n'aillent pas également bien sur l'air, & qu'il en résulte des fautes de prosodie.

(M. Framery.)

COUPLETS, se dit aussi des doubles & variations qu'on fait sur un même air, en le représentant plusieurs fois avec de nouveaux changements ; mais toujours sans y figurer le fond de l'air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vieilles chansons (chaque fois qu'on reprend ainsi l'air en le variant différemment, on fait un nouveau couplet. (Voyez *Variations.*) (*J. J. Rousseau.*)

COURANTE. *f. f.* Air propre à une espèce de danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet air est ordinairement d'une mesure à trois temps graves, & se note en triple de blanches avec deux reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom.

(*J. J. Rousseau.*)

COURONNE. *f. f.* Espèce de C reaversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi :

Quand la *couronne*, qu'on appelle aussi *point de repos*, est à la fois dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la mesure, & souvent même on peut finir par cette note. Ordinairement la partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *adanza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle en français *point d'orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le son de cette note, jusqu'à ce que les autres parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez *Repos, Canon, Point d'Orgue.*) (*J. J. Rousseau.*)

CRAB. Nom que donnent les Siamois à deux bâtons courts dont ils accompagnent la voix, en les frappant l'un contre l'autre. C'est une espèce de castagnettes.

(*M. de Castillon.*)

CRADIUS. Nôme pour les flûtes qui est d'une invention fort ancienne, puisqu' Plutarque, d'après Hypponan, rapporte dans son *Traité de la Musique*, que Minnermus l'avoit exécuté autrefois.

(*M. de Castillon.*)

CREMATIEN. Pollux, dans son *Onomasticon*, met le nôme *crematien* au nombre de airs de flûte.

(*M. de Castillon.*)

CREMBALA, instrument de musique des anciens, qu'on faisoit résonner avec les doigts. Suivant ce qu'en dit Athénée, ce devoit être une espèce de castagnettes, ou tambour de basse ; car il rapporte, d'après Dédarque, que les *crembalis* étoient un instrument plus populaire qu'on ne pensoit ; qu'ils étoient propres à accompagner les danses & les chants des femmes, & que celles-ci en

tiroient un son doux, en les faisant résonner avec les doigts. Et plus bas, il cite un vers par lequel il paroît qu'on faisoit les *crembalis* d'airain ; peut-être aussi n'étoit-ce que des gretots.

(*M. de Castillon.*)

CRESCENDO. Ce mot italien, qu'on trouve souvent sous la portée d'une partie instrumentale, signifie la même chose que renforcer. (Voyez *Renforcer.* *M. de Castillon.*)

Les musiciens donnent le nom de *crescendo* aux sons qui s'élèvent peu à peu, & qui s'abaissent ou diminuent avec la même gradation insensible. Chaque ton de l'échelle de musique est susceptible du *crescendo* par le moyen de la voix humaine, & par celui du violon, des flûtes, &c. Mais l'orgue & le clavecin à sautereaux emplumés ne paroissent pas susceptibles du *crescendo* ; cependant M. Berger, musicien de Grenoble, a fait entendre pendant une année dans Paris, en 1766, un clavecin joint à une petite orgue, dont les sons portoient à volonté les *crescendo*, sans déplacer les mains, & sans lâcher le toucher. Il est dommage que dans la France les connoisseurs se soient bornés à admirer l'effet prodigieux de ces deux machines, & que l'on n'ait pas donné à M. Berger une gratification honnête pour dévoiler le mécanisme simple & ingénieux qu'il a inventé, & qu'il a adapté à ces deux instrumens. Plusieurs sacteur ont tenté inutilement de mettre sur la même touche du clavecin à sautereaux emplumés quatre rangs de sautereaux emplumés ; mais il est évident qu'en faisant succéder les sautereaux qui pincent la corde à trois, à six, à douze pouces de distance du chevalet, l'on n'aura jamais la nuance insensible du *crescendo*, l'on aura tout au plus un *piano* ou un *forte*.

(*Anonymous.*)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent ; les à des cris qu'à du chant. La musique française veut être *criée* ; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

(*J. J. Rousseau.*)

CRIER. Aujourd'hui qu'il n'y a plus de ce qu'on appelloit de la musique française, on ne peut plus dire qu'elle veut être *criée* ; mais par un reste d'habitude, le plus grand nombre des chanteurs français, en exécutant une musique qui pourroit se passer de *cris*, *crie* encore beaucoup plus qu'il ne chante. C'est une chose vraiment singulière que la peine qu'ils ont tous à chanter simplement, & sans forcer leur voix. Pour lui donner ce qui s'appelle du mordant, ils serrent le gosier & tendent les cordes sonores, soufflent à peine pour ainsi dire. Quoique l'art du chant ait fait depuis quelques années de grands progrès, une chose reste encore à persister à nos virtuoses ; c'est que même avec une voix d'un médiocre volume, on est toujours assez entendu quand on fait se taire écouter.

La fausse chaleur d'action, & la gesticulation outrée, qui ont tant de succès sur nos théâtres, sont une des principales causes qui rendent incurable cette manie sur celui de l'opéra, d'où elle s'étend aux autres théâtres, & même aux musiciens qui n'y sont pas enrôlés, mais qui sont bien aises de faire voir qu'ils ont pour cela les qualités requises. Comment, en se courbant sans cesse le corps en avant, en arrière; en levant, écartant ou se tordant les bras; en mettant dans sa démarche la même violence que dans ses mouvemens & dans ses gestes, conserver une voix chantante, & ne pas substituer continuellement les *cris* au chant?

Il est vrai que toutes ces contorsions ne peignent rien, ne ressemblent à rien; que la douleur est plus tranquille, que l'amour est moins convulsif; que la tendresse d'une fille ou d'un père ne s'exprime point par tous ces haut-le-corps; que c'est sur-tout par les mouvemens de l'ame que le grand acteur se fait connoître; mais comme il est beaucoup plus facile de gesticuler que de sentir, il est à croire qu'on ne se corrigera pas de si-tôt en France de cette violence de jeu, qui, aux yeux des étrangers instruits, fait souvent ressembler nos acteurs à des troupes de maniaques; et tant que cette pantomime outrée subsistera, les *cris* subsisteront avec elle.

Je ne dis pas que dans des momens de fureur, d'emportement, de désespoir, il ne faille forcer la voix, ébranler & faire vibrer à la fois toutes les fibres gutturales, & produire par conséquent des espèces de *cris*, puisque, comme je l'ai dit au mot *bruit*, le *cri* est pour la voix ce que le bruit est pour les instrumens, & résulte des mêmes procédés: mais ces occasions devoient être fort rares; & soit par le genre de musique de quelques-uns de nos maîtres, soit par la faute de nos acteurs, on dirait qu'elles forment au contraire l'état habituel des personnages.

Ceci me rappelle quelques vers d'une parodie de Mahomet, qui courut manuscrite dans le tems de notre dernière guerre musicale. Deux hommes de lettres connus y jouoient les rôles d'Omar et de Zopire. Le premier disoit à l'autre:

Ne fais-tu pas encore, homme foible & superbe,
Que le grillon qui *crie* enseveli sous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui *crie* au haut du ciel,
Tout enfin pour *crier* fut fait par l'Eternel?
Les mortels sont égaux: ce n'est point la science,
Ce sont les pömons seuls qui font leur différence, &c.

Les Italiens ont pour principe qu'on peut donner à sa voix toute la force et l'extension dont elle est susceptible, sans aller jamais jusqu'à *crier*. Je ne connois dans toute leur musique qu'une seule exception à cette règle, & nous avons l'honneur de leur avoir fourni dans cette occasion unique l'expression propre à désigner un *cri* & même plus qu'un simple *cri*.

Dans la *Sophonisbe* du célèbre Traëtta, cette reine se jette entre son époux & son amant qui veulent sortir pour se combattre: « Cruels, leur » dit-elle, que faites-vous? Si vous voulez du sang, » frappez, voilà mon sein; » & comme ils s'obstinent à sortir, elle s'écrie: « où allez-vous? Ah! » non ». Sur cet *Ah!* l'air est interrompu. Le compositeur, voyant qu'il falloit ici sortir de la règle générale, ne sachant comment exprimer le degré de voix que l'actrice devoit donner, a mis au dessus de la note *sol*, entre deux parenthèses: (*un urlo francese*) un hurlement français. Il n'est pas inutile de remarquer que Traëtta ne parloit point ainsi par préjugé. Il connoissoit la France où il avoit passé plusieurs fois dans ses voyages; & c'étoit en connoissance de cause qu'il nommoit hurlement français le *cri* le plus aigu que pût former la voix humaine. (M. Ginguené.)

CROCHE. *f. f.* Note de musique qui ne vaut en durée que le quart d'une blanche ou la moitié d'une noire. Il faut par conséquent huit *croches* pour une ronde ou pour une mesure à quatre temps. (Voyez *Mesure*, *Valeur des Notes*.)

On peut voir (*planc. de musiq. fig. 125.*) comment se fait la *croche*, soit seule ou chantée seule sur une syllabe, soit liée avec d'autres *croches* quand on en passe plusieurs dans un même temps en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les mesures à quatre temps & à deux, de trois en trois dans la mesure à six-huit, selon la division des temps; & de six en six dans la mesure à trois tems, selon la division des mesures.

Le nom de *croche* a été donné à cette espèce de note, à cause de l'espèce de crochet qui la distingue. (J. J. Rousseau.)

CROCHES LIÉES. On appelle ainsi les *croches* qui sont effectivement liées ensemble par la queue, ou bien celles qui sont couvertes d'une liaison. Remarquez que pour la promptitude & la facilité de l'exécution, on fera très-bien, en copiant les parties, de lier toujours deux ou quatre *croches* ensemble. (M. Castillon.)

* Ce n'est que pour la facilité de la lecture qu'on lie les *croches* ensemble par la queue. Cette liaison n'influe en rien sur l'exécution, & les *croches* peuvent n'en pas être moins détachées; au lieu que la liaison dont on les couvre indique qu'elles doivent être faites d'un seul coup de gosier. (Voyez *Coup de gosier*.)

Lorsque d'un groupe de notes, l'une est marquée forte ou détachée & les autres *piano* ou liées, il est ordinaire & convenable de ne pas lier par la queue celle qu'on veut ainsi distinguer;

Comme dans cet exemple :



(M. Framery.)

CROCHE POINTÉE. *Croche* suivie d'un *point* ; on forte qu'elle vaut une *croche* & une double *croche*. (M. de Castilhon.)

CROCHES SÉPARÉES. Celles qui ne tiennent point ensemble par la queue. On observera dans les parties de chant de *séparer* toutes les *croches* qui appartiennent à des syllabes différentes, & de ne lier que celles qui doivent être passées sous une même syllabe. (M. de Castilhon.)

CROCHET. Signe d'abréviation dans la note. C'est un petit trait en travers, sur la queue d'une blanche ou d'une noire, pour marquer sa division en croches, gagner de la place & prévenir la confusion. Le *crochet* désigne par conséquent quatre croches au lieu d'une blanche, ou deux au lieu d'une noire, comme on voit *planc. de musiq.*, fig. 126 ; dans cet exemple, les trois portées accolées signifient exactement la même chose. La ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet* ; mais on en peut cependant faire aussi huit croches par abréviation, en la divisant en deux blanches ou quatre noires, auxquelles on ajoute des *crochets*. Le copiste doit soigneusement distinguer la figure du *crochet*, qui n'est qu'une abréviation de celle de la croche, qui marque une valeur réelle. (J. J. Rousseau.)

CROCHET. Rousseau dit que la ronde n'ayant point de queue ne peut porter de *crochet*. Elle en porte cependant aujourd'hui, & la queue ne lui est point nécessaire. Le *crochet*, ou plutôt la barre (car le terme de *crochet* ne me paroît pas généralement adopté pour exprimer ce signe) se fait sous la ronde, comme on peut le voir *planc. de musiq.*, fig. 127.

Il est facile de distinguer cette abréviation, lorsqu'elle est faite sur des rondes, des blanches ou des noires, mais cela est plus difficile pour les croches qui, par leur nature, portent déjà un *crochet*, & que l'on veut cependant diviser en doubles, en triples, en quadruples croches. On en est venu à bout néanmoins, en liant par le bas la queue des notes quatre par quatre ou six par six, selon la mesure, ce qui leur donne d'abord leur valeur réelle de simples croches, & en ajoutant ensuite à la queue de chacune le nombre de barres ou de *crochets* par lequel on veut les diviser, c'est-à-dire, un pour les doubles croches, deux pour les triples, &c. Voyez l'exemple, fig. 128.

(M. Framery.)

CROISÉES. (*parties croisées*) Se dit lorsque deux ou plusieurs parties procédant par mouvement contraire, celle qui étoit d'abord la plus haute venant à descendre, se trouve plus basse que celle qui étoit d'abord la plus grave & qui a monté en même-temps. Voyez l'exemple, *planc. de musiq.* fig. 129.

On ne permet pas le *croisement* des parties entre la basse & les parties supérieures, parce que la basse étant le fondement de l'harmonie doit toujours occuper la place la plus grave. Cependant on rencontre quelquefois, même dans de bons auteurs italiens, la basse chantante au-dessous, pour un moment, de la basse instrumentale ; sans doute parce qu'ils regardent la voix comme étant toujours d'un diapason plus aigu que les basses d'orchestre, c'est-à-dire les contrebasses, quoiqu'elles soient écrites sur la même clef.

Il n'est pas bien non plus de faire *croiser* les parties intermédiaires de nature différente, comme les tailles ou les hautes-contres avec les dessus. On le tolère cependant, lorsque les loix de la mélodie ou de l'imitation l'exigent.

Pour les parties du même diapason, comme les premiers & seconds violons, les violons & hautbois ou flûtes, ou les voix égales, on les fait très-bien *croiser* ensemble, & il en résulte même souvent un très-bon effet. (M. Framery.)

CROIX. *f. f.* Signe qui sert à désigner le double dièze. (V. *Dièze double*.)

On met quelquefois la *croix* au lieu du simple dièze sur les demi-tons de la gamme qu'on veut diézer ; parce que n'étant éloignés que d'un demi-ton de la note supérieure, on les considère déjà comme diésés.

(M. Framery.)

CROME. *f. f.* Ce pluriel Italien signifie *Croches*. Quand ce mot se trouve écrit sous des notes noires, blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le *crochet*, & marque qu'il faut diviser chaque note en croches, selon sa valeur. (V. *Crochet*.) (J. J. Rousseau)

CROMORNE. *f. f.* Quelques auteurs viennent qu'on ait appelé autrefois le basson *cromorne* & dérivent ce nom de *cor-morne*, à cause que cet instrument a un son *morne* & semblable à celui du *cor* ; mais la vérité est, à mon avis, que ce nom vient de l'Allemand *krum-horn*, qui signifie *cor recourbé*. Au reste, l'instrument appelé *krum-horn* par les Allemands, & que je crois être la véritable *cromorne*, ressemble entièrement au tourneloret. Il est fermé que la *cromorne* est fermée par le bas ; que le son sort par deux trous faits exprès au bas de l'instrument, et que de plus, l'anche est dans une pièce de boete percée de trous ; en sorte que celui qui en joue ne peut que souffler, sans gouverner l'anche avec les lèvres comme au basson, au hautbois, &c.

Quand les *crotonnes* étoient très-grandes, on mettoit des clefs aux trous les plus éloignés.

(*M. de Castilhon.*)

CROQUE-NOTE ou **CROQUE-SOL**. *f. m.*
Nom qu'on donne, par dérision, à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, & en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *croque-sol* rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

(*J. J. Rousseau.*)

CROTALE. Espèce de castagnettes qu'on voit sur les médailles dans les mains des prêtres de Cybèle.

Le *crotale* étoit différent du sistre, quoiqu'on semble avoir confondu quelquefois ces noms. Il consistoit en deux petites lames ou petits bâtons d'airain que l'on remuoit de la main, & qui, en se choquant, faisoient du bruit. (*V. Sistre.*)

On en faisoit aussi d'un roseau fendu en deux, dont on frappoit les deux parties l'une contre l'autre; & comme cela faisoit à peu près le même bruit que celui du bec d'une cigogne, on appelloit cet oiseau *Crotalstria*, joueuse de *Crotales*.

Un ancien, dans Pausanias, dit qu'Hercule ne tua pas les oiseaux du lac Stymphale, mais qu'il les chassa en jouant des *crotales*: si cela est vrai, les *crotales* étoient en usage dès le tems d'Hercule.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'usage aux chrétiens, à cause des mouvemens & des gestes indécents que l'on faisoit en jouant de cet instrument. (*V. le Dict. de Trevoux, Chambers, & l'article Castagnettes.*)

(*M. de Castilhon.*)

CROUMA. Espèce de chant propre aux flûtes, comme nous l'enseigne Pollux dans le chapitre 10, du livre IV de son *Onomasticon*.

(*M. de Castilhon.*)

CRUSITHYRE. Air de danse des Grecs, qui s'exécutoit sur des flûtes, comme le prouve Meursius dans son Traité de la danse; on appelloit encore cet air thyrocopique.

(*M. de Castilhon.*)

CUCLIEN. Maxime de Tyr parle d'un mode *cuclien* propre aux Athéniens.

(*M. de Castilhon.*)

CURETICON. Pollux met l'air surnommé *cureticon* au nombre de ceux qu'il appelle en général *spondées* ou *spondaiques*. (*Voyez Onomasticon, chap. 10, livre IV.*) Le *cureticon* étoit un air de flûte, & à en juger par son nom il devoit servir aux curètes ou prêtres de Cybèle. Il devoit aussi être composé de notes longues & égales, puisqu'il est au nombre des *spondaiques*.

(*M. de Castilhon.*)

CYMBALE. On trouvera dans la première partie du tome IV des Arts & Métiers tous les détails qu'on peut désirer sur cet instrument. Nous ajouterons seulement ici que, depuis quelques années, on l'a rappelé à sa forme antique, & qu'on s'en sert avec succès dans la musique de nos régimens. Mais on en a peut-être abusé en le transportant sur nos théâtres dans des marches militaires. Les *cymbales* dont le son est très-aigu, très-perçant & les vibrations extrêmement prolongées, peuvent faire un bon effet en plein air où ces défauts se perdent dans un espace sans bornes; mais il n'en est pas de même dans nos salles de spectacles, où les mauvaises qualités de leur son se trouvent, pour ainsi dire, condensées, & ne servent qu'à détruire tout l'effet musical des autres instrumens auxquels on les unit. Le son des *cymbales* étant inappréciable à l'oreille, & par conséquent exharmonique, il faudroit les employer seules ou plutôt y renoncer tout-à-fait.

(*M. Framery.*)

CYMBALUM de St Jérôme: espèce d'instrument de musique dont il ne nous est parvenu que la figure.

(*M. Castilhon.*)

CYNURA. Musonius, *cap. 7 de Luxu Græcorum*; rapporte que c'étoit une espèce de lyre; il ajoute, d'après Suidas, que le roi de Chypre, Cynuras, qui étoit très-riche, grand amateur de la musique, & qui avoit été vaincu par Apollon, avoit tiré son nom de cet instrument.

(*M. de Castilhon.*)

CYTHARISTERIENNE, nom d'une espèce de flûte des Grecs, au rapport d'Athénée. Dalechamp, dans ses commentaires sur cet auteur, veut, & son opinion paroît très probable, que ce nom lui vienne de ce qu'elle accorderoit bien avec la cythare. Dans ce cas, elle devoit avoir un son très-doux, mais foible, pour ne pas étouffer celui de l'instrument qu'elle accompagnoit.

(*M. de Castilhon.*)

